

O poema *Herberto Helder*: caos e contínuo

João Pedro Rodrigues de Carvalho

Dissertação em Estudos Portugueses

Dezembro, 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Professor
Gustavo Rubim

O poema *Herberto Helder*: caos e contínuo

Resumo: Análise da obra literária de Herberto Helder, contrapondo a autossuficiência de cada poema à possível existência de um único “poema contínuo”, uma linha semântica percorrendo todos os poemas da obra. Partindo da “arte poética” *Photomaton & Vox*, como possível chave de leitura, é pensada a sua concepção de poema: a criminalidade, como ato antissocial, apocalíptico, atacando e destruindo o mundo, isolando-se no processo. Esta destruição começa na própria memória do poeta, partindo depois para o Outro, alterado, assassinado, e ironizado, como tudo, alvos do negro riso poético. Este tom irônico duplica o significado de todo o símbolo, dualizando o sentido do poema, tornando impossível a sua leitura plena, encerrando-o, dentro de si mesmo, obscuro, ponto inalcançável para o leitor, que simplesmente sofrerá o mesmo destino do poeta e das suas fontes: a morte, a transformação. Este fracasso na leitura do poema aponta-o para o silêncio, como paz final: ausência da palavra criminosa, estado pré-linguístico onde o mal (do poema e do leitor) seria evitado, onde o poeta, demonizado, seria salvo. Assim sendo, esta dissertação falha.

Palavras-chave: Herberto Helder, “poema contínuo”, crime, silêncio, fracasso.

The *Herberto Helder* poem: chaos and continuum

Abstract: Analysis of the literary work of Herberto Helder, opposing the self-reliance of each poem with the possible existence of one “continuous poem”, one semantic line running through every poem. Starting from the “ars poetica” *Photomanton & Vox*, as a possible reading key, it’s pondered its conception of the poem: criminality, as an antisocial act, apocalyptic, attacking and destroying the world, isolating itself in the process. This destruction starts in the poet’s own memory, moving it then to the Other, changed, murdered, and ironized, as everything else, targets of the dark poetic laughter. This ironic tone doubles the meaning of every symbol, dualizing the sense of the poem, making its full reading impossible, closing it, inside itself, obscure, unreachable point to the reader, which will simply suffer the same fate as the poet and his founts: death, transformation. This failure in the poem’s reading aims it to silence, as final peace: absence of the criminal word, pre-linguistic state where this evil (of the poem and of the reader) would be avoided, where the poet, demonized, would be saved. As such, this dissertation fails.

Keywords: Herberto Helder, “continuous poem”, crime, silence, failure.

Índice

Introdução.....	1
1. As fontes secas: hauridas, queimadas.....	4
2. O infantil infanticida (e homicida).....	12
3. O criminoso falha tudo, exceto o seu crime.....	24
4. Anticanónico.....	35
5. A ressalva irónica.....	43
6. O humor negro excede o humor.....	52
7. As duas mãos.....	59
8. O poeta obscuro.....	72
9. A laranja, laranja.....	81
10. Silêncio!.....	101
Conclusão.....	112
Bibliografia.....	114

Introdução

Herberto Helder morreu a 23 de Março de 2015, finalizando a sua obra; excetuando os livros póstumos entretanto publicados (*Letra Aberta* e *Poemas Canhotos* — e, possivelmente, outros que ainda se irão publicar), que, de qualquer maneira, apenas se somaram — ou somarão — à obra, sem a rasurar. Este fim biológico torna-se especialmente significativo para o estudo literário dum poeta em constante reescrita, constantemente ameaçando (alterando e eliminando) os seus poemas anteriores (*agora salvos*), num exercício exclusivista que acabou por culminar nos *Poemas Completos*.

Este exercício vitalício tem um instante peculiar na antologia (de 2001) *Ou o poema contínuo*, onde o poeta, explicitamente: no título, une os poemas escolhidos numa única tensão, um único poema, um “poema contínuo”, purificado dos textos menores, reconstruindo a obra. Sendo Herberto Helder essencialmente um poeta, este livro tem, inevitavelmente, uma tendência totalizante, excluindo tudo o resto; no entanto, aqui emerge o caso particular dos livros *Os Passos em Volta* (um conjunto de contos) e *Photomaton & Vox* (em parte, uma arte poética, completada por seis poemas, incluídos nos *Poemas Completos*, criando a secção “Dedicatória”), dois livros de prosa (ficcional e ensaística, respetivamente), genologicamente à margem do “poema contínuo”, como fronteiras que marcam o centro: como linhas da circunferência necessárias para marcar o centro do círculo (quer como arte poética, pressupondo um poema, quer como prosa ficcional, recuperando temas e até excertos — no conto “O estilo” — deste). O próprio *Photomaton & Vox* expõe ostensivamente esta tensão interna na obra, entre centro e fronteira: “Não nos acercamos da prosa, a prosa não existe, a prosa é uma instância degradada do poema, a prosa não presume uma qualidade particular de visão e execução — especula um modo extensivo e extrapolado de desgaste do tempo, do espaço.” (Helder, 2015a: 140); apesar do tom hiperbólico, não existem dúvidas sobre a existência dum paradoxo: “a prosa” é declarada inexistente enquanto se escreve (impossivelmente, autodestruindo-se, ironicamente). Uma segunda divergência surge no autorretrato presente no mesmo livro: “Isto pode ser uma arte poética.” (*idem*, 78); onde este texto se coloca contra a natureza absurda da poesia, adversa às simplificações da cultura, às explicações, que mortificam o poema, que lhe tiram a sua ambiguidade, o seu potencial — explicar a obra (como uma “arte poética”, em parte, faz), por muito singular que seja a explicação, equivaleria a excluir todos os seus poemas, já não-poéticos: explicados. Esta contradição exige que o próprio livro de prosa duvide da sua natureza: “Também pode ser uma

ironia.” (*ibidem*), explicitando a perpétua posição irônica do poema em relação à prosa, invertendo-a, atacando-a, ainda que não podendo prescindir dela, para poder marcar a sua própria superioridade (necessariamente comparativa, necessitando de um segundo termo).

Além desta tensão, desta intensíssima in-coerência dentro do texto, a reescrita apresenta uma outra grande vantagem para o crítico (além, ainda, da concentração de bibliografia ativa): como todos os poemas estiveram vulneráveis a potenciais alterações ao longo da vida do autor, eles acabaram por ser “publicados” na mesma data, na data da morte deste. Assim, rejeita-se a leitura cronológica, sequencial, abrindo-se um único poema (e talvez, também, um segundo poema-sombra — a tal raio de luz —, apócrifo, incluindo os textos excluídos), o “poema contínuo” (um poema equivalente ao próprio nome autoral: o poema “Herberto Helder”), para ser lido livremente, como um mosaico, podendo ser visto (e percorrido com o corpo, como braille) a partir de qualquer um dos seus ladrilhos. Apesar da expressão “poema contínuo” ser abandonada no título das antologias seguintes (*Ofício Cantante e Poemas Completos*), a noção dum poema único, duma tensão única, permanecerá: por exemplo, na contínua insistência em vocábulos como “língua”, “idioma” e “sintaxe”, pressentindo uma única linha secreta que una todos os poemas num, uma fricção violenta (entre estes) criando uma única corrente elétrica, harmonizada por uma lei absurda, incompreensível para nós, finitos leitores.

Fora dos *Poemas Completos*, aparecem ainda os livros de poemas estrangeiros “mudados para português” (não-traduzidos): *O Bebedor Nocturno* e *Doze Nós numa Corda*; poemas que definitivamente pertencem à autoria de Herberto Helder (não-tradutor), que os lê em francês, inglês, castelhano, italiano ou até português, e os transforma pela razão secreta do seu poema (compreendendo-os no “poema contínuo”), tal como faz à sua própria biografia: rouba a sua singularidade, o seu segredo, e torna-os singularmente seus: tensos, Diferentes.

Quanto à estrutura deste ensaio, ele começará por pensar o papel da memória no poema, a sua transformação (o “fingimento”, no idioma pessoano) em imemorialidade; assumindo o poeta o preço altíssimo desta alteração: o assassinio do Outro (e do Eu (suicida), tornado Outro), o crime inerente à poesia (como a lei é inerente à polícia), o seu posicionamento anticultural, antissocial, irônico, subvertendo as leis morais. A ironia, por sua vez, invocará a questão do humor (onde um excerto do romance *2666* de Roberto Bolaño é chamado, pela sua terrível fusão de humor negro com a mais explícita violência), duplicando o significado de tudo (a expectativa e a sua quebra, como lei fundamental da comicidade), ironicamente: dizendo uma coisa e significando o seu contrário, partindo o mundo ao meio, espelhando-o, tenso, lutando contra si mesmo, imagem-contrainagem. Esta leitura violentamente polar obscurecerá o

poema, tornando a sua leitura impossível, paradoxal, quebrando a nossa razão (por força da sua), fechando-se sobre si mesmo, isolado, independente, um ponto concreto no espaço, liberto do Homem. E este encerramento, por sua vez, trará o silêncio (sendo a linguagem uma marca humana), como possível fundo do poema, o indizível, marcado na concretude, no tato (o mais concreto dos sentidos), no poeta tornado puro corpo.

Por último, uma ressalva em relação à lacônica bibliografia passiva neste ensaio: por influência excessiva (não havendo outro tipo possível) do poeta estudado, tentou-se libertar a leitura, afastando-a da cultura, não academizando o autor mais do que já terá de ser feito, criminosamente (transgredindo a lei do poema, traindo-o, estudando-o num ambiente universitário); tentando criar-se uma leitura “pessoalíssima” (Helder, 2014: 100)¹, o mais perto possível do poema, para poder, depois, expandir-se o máximo possível. A bibliografia partirá, assim, da obra helbertiana, majoritariamente (ao ler os dois livros de crítica literária escolhidos (*Tatuagem & Palimpsesto* de Manuel Gusmão e *Arte de Sublinhar* de Gustavo Rubim), infelizmente, o movimento, por vezes, inverte-se: lendo-se da prosa ensaística para o poema), quer diretamente (no caso de Borges, Camões, Cesariny, Kierkegaard, Michaux, Nietzsche, Rimbaud; todos nomeados em Herberto Helder), quer indiretamente (especialmente no caso de Emmanuel Levinas, cujo pensamento foi fundamental para a leitura ética da obra, para a reflexão sobre a natureza do seu crime).

¹ Palavra retirada do poema “Narração de um homem em maio”.

1. As fontes secas: hauridas, queimadas

“O passado, a memória, a experiência constituem esse fundo de irrealidade que, semelhante a um feixe luminoso, aclara este momento de agora, revela como ele é cheio de surpresa, como já se destina à memória e é já essa incontrolável gramática sonhadora.” (Helder, 2015a: 22); assim, Herberto Helder pensa “a memória” em *Photomaton & Vox*, a sua suposta arte poética, irónica; no entanto, a própria poesia nunca negou a ficcionalidade da “memória” ou a sua tirania sobre o presente, a sua extensão anacrónica. A “memória” revela-se sempre um logro, uma pré-estrutura pronta para arrumar qualquer presente dentro duma lógica já alinhada, absorvendo-o, retirando-lhe a sua autonomia, explicando-o, tal como uma vigília é arrumada por um sonho, força maior e coerente (nada se estranha num sonho), deus determinando o sujeito, sua mera continuidade, como “a memória” não se distinguisse do “passado” ou “da experiência” (do qual o presente faz parte como experimentação), tal como a língua portuguesa não se distingue das suas palavras, nestes dois sistemas de explicação de signos (nestas duas gramáticas). “Ah, o passado. / O tempo onde se acumularam / os dias lentos.” (Helder, 2015c: 138) dita um haiku de Busson (ou Buson), *mudado* (e selecionado) pelo poeta; “lentos” “os dias” porque atravessados por um único feixe, reto, rápido como a luz, ligando-os, desacelerando-os como uma balança, pelas infinitas implicações que surgem entre eles, inseparáveis uns dos outros, inseparáveis da sua coerência — então, ironicamente, o “momento de agora” aparece surpreendente, ao mostrar-se “agora” previsível.

Ou seja, suportável. Pelo menos, esta é a “tese” percorrendo o conto-monólogo “O estilo”, narrado por um indivíduo anónimo, estimulado pelas próprias perguntas (retóricas e/ou verbalizando os trejeitos interrogatórios de um outro interlocutor, ainda mais oculto), alegando a necessidade de um “estilo”: “um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação.” (Helder, 2015b: 7). Ora, esta definição aproxima-se notoriamente do inicial pensamento sobre a memória, propondo-nos uma sinonímia parcial: a memória é *um* estilo, uma forma de lidar com o excesso “da vida”, simplificando-a, exatamente como um crítico simplifica um poema para lidar com o seu excesso (“este é um poema de amor”, no seu exemplo mais comum). O narrador prossegue descrevendo a formação do seu estilo, a história da resolução de inúmeras equações de terceiro grau, obtendo sempre uma solução inegável, só pelo próprio esforço intelectual, como se resolvesse a si mesmo perfeitamente, equacionado no papel; o método completa-se com a audição do *Concerto Brandeburguês nº 5* de Bach, um único concerto, ouvido uma e outra vez,

afinando o estilo do indivíduo na repetição², expurgando o caos sonoro que alterna loucamente ruídos e silêncios, depois de expurgado o caos epistemológico usando a matemática. Então, de repente, o argumento vira-se para a poesia, autocitando-se um excerto da parte VI do poema “Elegia múltipla”: “*As crianças enlouquecem em coisas de poesia. / Escutai um instante como ficam presas / no alto desse grito, como a eternidade as acolhe / enquanto gritam e gritam. / (...) / — E nada mais somos do que o Poema onde as crianças / se distanciam loucamente.*” (Helder, 2015b: 9), opondo as crianças, a loucura e a poesia, dum lado, ao estilo, do outro; empubescer seria assim, simplesmente, o começo da procura dum estilo, duma memória, a renúncia à imaginação violenta das “crianças”, que desejam absolutamente algo a todos os instantes, sem o compararem com qualquer dos desejos anteriores, esquecendo-os. A sua loucura, a sua relação ilógica com o mundo, permite-lhes transformá-lo incessantemente, aceitá-lo sempre como completamente novo, verdadeira surpresa. E é nesta loucura que a infância é infeliz, rompendo por todos os lados, fazendo a criança duvidar da sua própria existência, do próprio mundo, demente, demasiado forte, torturando-a até ceder, até ter de criar um estilo para se poder travar, apaziguada; por isso, a infância é tão vertiginosa, recriando-se a todos os instantes, excedendo-se sempre com uma nova loucura totalmente diferente da anterior: bruxaria, astronáutica, pirataria, policiamento, ladroagem, medicina, infantaria. E, por sua vez, o poeta reproduz a infância, ou é inventado nesta, porque não pode ser adulto, simples, idiomático, tem de explodir sempre como uma criança: “*loucamente*”. Como “*as crianças*” inventam “*o Poema*” que contém os adultos, estilos abandonados que duram meio-vivos, o poema deve capturar apenas “*um instante*”, um “*grito*”, um estilo momentâneo, logo afastado, exilado para sempre: eterno porque singular, irrepetível; permitindo ao poeta reformar-se de seguida, dolorosamente, para criar algo novo outra vez. Uma verdade que parece resistir no mais estilizado dos homens, finalizando o conto esperançosamente: “Mas, escute cá, a loucura, a tenebrosa e maravilhosa loucura... Enfim, não seria isso mais nobre, digamos, mais conforme ao grande segredo da nossa humanidade? [...] Talvez o senhor seja mais inteligente do que eu.” (*idem*, 10); ou finalizando-se cruelmente, pois o conflito mantém-se (“*Talvez*”), entre a loucura e o estilo, entre o caos e o contínuo, mantendo o Segredo longe e perto, duplamente doloroso: ora como uma paixão apartada, ora como uma faca espetada.

² A escolha de Bach não deixa de ser significativa: pela sua evocação do Barroco, fundamentalmente antitético (no contraponto, neste caso), excessivo, e pela obsessão deste compositor, em particular, por fugas: variações sobre uma frase musical inicial — ritmo esse diversas vezes utilizado pelo poeta, como, por exemplo, no poema “(*escrita pouco inocente*)” de *Photomaton & Vox* (Helder, 2015a: 56).

Esta tensão com a origem, este perpétuo movimento pendular, será explorado numa imagem recorrente: a mãe, a fonte: “Ela é a fonte. Eu posso saber que é / a grande fonte / em que todos pensaram.” (Helder, 2014: 45); estranho uso do pronome, sem antecedente gramatical (iniciando o poema “Fonte”), como este fosse universal: pois o sujeito poético sabe que a mãe é “a fonte”, mas não a nomeia nesta parte I do poema (com seis partes), mesmo descrevendo as irmãs e o pai, evita essa palavra, sublinhando-a na ausência, recusando a possibilidade de conseguir nomeá-la, de conseguir descrevê-la: “Ninguém falava dela, porque / era imensa.” (*ibidem*), deixando a mãe como um silêncio debaixo do discurso, como um lençol de água subterrâneo fertilizando o terreno visível, fertilizando todos em cima, como mãe geral: Mãe, como uma cadela alimentando uma ninhada, com o número apropriado de mamilos, sem necessidade de disputas fraternais: “Era um manar / secreto e pacífico.” (*ibidem*), uma mãe muda, calando os seus filhos por amamentação, ocupando suas bocas, apaziguadas; na imagem oposta à ruidosa violência infantil. Porque a infância é a libertação do leite maternal, a liberdade da imaginação, o caos e a guerra perdida contra este, a dor do crescimento dos dentes para a criança se alimentar sozinha, rasgando o mundo. Contudo, a mãe perdura escondida, sustendo a criança, que se tenta emancipar, crescendo em combate com ela; mesmo ainda a amando “dolorosa e tranquilamente” (*idem*, 46), permanecendo dual na sua relação com ela, sofrendo a prisão e fruindo da sua paz, da sua facilidade. Até o instante decisivo: “Hoje o sexo desenhosse. O pensamento / perdeu-se e nasceu.” (*ibidem*), o instante da sexualização, quando a criança se liberta da castidade maternal e uma nova loucura a atinge, e uma nova criança nasce. Neste momento, a parte II do poema começa: “No sorriso louco das mães batem as leves / gotas de chuva. Nas amadas / caras loucas batem e batem / os dedos amarelos das candeias.” (*idem*, 47), finalmente a loucura da mãe, a sua face, é atingida, ferida, pelo filho, que se liberta, criando a sua própria luz, a sua própria loucura com suas próprias mãos; agora capaz de guerrear, fortalecido pelo sexo, pela sua própria fertilidade. E, ainda assim, as mães não são expulsas pela violência, persistem: “as calmas mães intrínsecas sentam-se / nas cabeças filiais. / Sentam-se, e estão ali num silêncio demorado e apressado, / vendo tudo, / e queimando as imagens, alimentando as imagens” (*ibidem*), ditando uma perpétua luta interna, entre a liberdade (apressando, faiscando sobre o combustível) e a fonte (demorada, vertendo leite) que a alimenta, como mãe que se fixa eternamente, como um “silêncio” no fundo de cada uma das “imagens”, transformando-as autonomamente e possibilitando as transformações realizadas pela luz do filho. Então, no poema, a causalidade inverte-se, porque foi sempre invertida: “As mães são as mais altas coisas / que os filhos criam” (*idem*, 48), a mãe foi sempre uma invenção do filho (intrínseca); o silêncio, o fundo, é inventado por um criador absorto, acreditando que

luta contra um passado imutável, contra um absoluto, quando, na verdade, luta contra as suas próprias criações, contra a sua memória. O filho, o poeta, cria o combustível, o comburente e a faísca das candeias: “E as mães são poços de petróleo nas palavras dos filhos, / e atiram-se, através deles, como jactos / para fora da terra.” (*ibidem*), pois as “mães” inventadas permitem a chama dos “filhos”, ao serem consumidas na combustão, carbonizadas pelo poema; precisando de serem reinventadas a seguir, ressuscitadas no fundo de novo, para poderem voltar a ser escavadas pelos “filhos” mineiros, iludidos quanto ao seu poder: “E através da mãe o filho pensa / que nenhuma morte é possível e as águas / estão ligadas entre si / por meio da mão dele” (*ibidem*); enamorado pela própria criação, o poeta acredita ser divino, ligando o caos do mundo: eternizando-o, abençoando-o com a sua fonte, lavando água com água. Esta ilusão, esta tensão entre mãe e “filho”, entre origem e invenção, entre memória e poema, deixa a mãe como símbolo invariavelmente ambíguo, como se observa no livro *A Faca Não Corta o Fogo*: “mãe há só uma: / que pela mesma vulva expulsa / mijo, mênstruo e filho” (*idem*, 535), associando as fezes, o sangue infértil e a vida numa única imagem, expondo a ligação da mãe com a origem do poeta e o seu afastamento absoluto, largando o “filho” entre a matéria morta, dando à luz no escuro, com o escuro, que só será cortado pelo poeta, forçado como uma cesariana, por uma luz pura, afiada, libertada da ambiguidade, da escuridão maternal, da sua barriga grávida. Libertado, mas eternamente inquisidor sobre ela (neste excerto doutro poema do mesmo livro): “mas de quanto da morte das mães vivem os filhos loucos, / do quanto se alimentam de sua matéria e tempo, / e que esplendor tem nos filhos a morte delas?” (*idem*, 536), a esta pergunta o poeta nunca poderá responder, pois misteriosa é a natureza da fonte, misteriosamente usada, misteriosamente inventada e misteriosamente transformada, radiando subordinadamente a poesia, luz capturada por uma luz mais forte, que a amplia, que a retira do seu mundo maternal, só delas, “mães”, tiranas, donde só escapam “os filhos”, a esforço, suados, livres, próprios: “[as mães] dão-lhes radiação, / as mães rapaces entram e apossam-se do aroma do mundo, / e contudo ela move-se nos filhos que acordam, / o cheiro a suor pelo corpo fora, / livres enfim para morrer da sua morte própria” (*idem*, 536, 537); com seu próprio “suor”, eles conseguem limpar o “aroma do mundo”, que as mães tinham roubado, e o cheiro dos “filhos” é enfim só deles: intrínseco e total.

Esta conceção do poema, como transformação da memória, evoca a “Rapsódia numa Noite Ventosa”: “Rhapsody on a Windy Night” de T. S. Eliot: “Whispering lunar incantations / Dissolve the floors of memory / And all its clear relations, / Its divisions and precisions. / Every street-lamp that I pass / Beats like a fatalistic drum, / And through the spaces of dark /

Midnight shakes the memory / As a madman shakes a dead geranium.” (Eliot, 2009: 16); a luz da lua alta corta a noite, ritmada por candeias, musicais e fatais: destrutivas e imparáveis, como a noite só tivesse sido concebida para ser iluminada, incendiada; onde a loucura sacode a memória, a sua estabilidade, o seu estilo, violentamente, desintegrando a flor que já estava morta, estancada como um cadáver. Mas a lua precisa da escuridão para brilhar, para se marcar, como a poesia necessita da memória, um meio para o fim; porque o poema, eterno, terá de concretizar a lei do mundo, como “explicitado” em *Photomaton & Vox*: “A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. [...] No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra.” (Helder, 2015a: 144, 145); tudo é regido por “transmutação”, não existindo um fundo fixo, uma fonte fixa, essa altera-se tanto como a superfície, deixando “o poema” como única forma de concretizar “a transmutação”, por definição efêmera, só concretizável impossivelmente, na dualidade: no “poema” imóvel no papel e extraordinariamente mutável no “corpo” de cada leitor. Tal é a natureza da “árvore”: velha, enorme, vida quase-pedra, e em constante mutação, crescendo pelo seu tronco, pelos seus ramos e pelas suas raízes, absorvendo a matéria morta por baixo e dando vida a novos seres, produzindo oxigénio, frutificando, nutrindo, para depois ser desfolhada pelo outono e atacada pelo inverno, até a beleza voltar e flores nascerem à sua volta: belas e envolvidas também na criação de nova vida, polinizadas, exponenciando o número de filhos. Esta é a ciclicidade da “árvore”, a sua multiplicidade, a sua poeticidade: símbolo do “poema” no “poema”: “ouro”, brilhante, valioso, concentrado e duro, eterno e transmutado pelo poeta alquímico; não por magia instantânea, fácil, mas por uma arte estudada durante uma eternidade, aperfeiçoando-se lentamente, hermética, esotérica. A lentidão e a paciência são assim vocábulos fulcrais na “transmutação” do “mundo”, neste combate de atrito: “Que ofício debruçado: polir a jóia extenuante, / multiplicar o mundo face / mais face. / Fazer da imagem uma consciência vária. / O fogo dessa pedra cada vez mais / alerta, preciosa, convulsa, funda, abrasadora.” (Helder, 2014: 423)³, nesta descrição da tal “Ciência” (forma de procurar conhecimento), a “Última”, aquela que captura a lei fundamental do mundo; o poeta pule a “pedra” até ficar só “a jóia”, moendo, mas deixando mais do que estava no início (pois o caos tem valor negativo), multiplicando “o mundo”, tornando-o maior do que era, acendendo essa “pedra” (morta) com faíscas, e, progressivamente, aquecendo-a, até ser infernal, pela força do cinzel, delicado e preciso, mas também violento como uma picareta: acelerado e bélico,

³ Excerto retirado dum poema do livro *Última Ciência*.

chispando: irado e genial, inspirando a “pedra”. Purificando-a numa convulsão, até só restar um ponto, um ponto pensante, por si mesmo, “uma consciência vária”, diversa em si e no “mundo”, liberta deste, raspado como musgo. Mutilando até o poeta, parte do “mundo”, neste processo: “O relâmpago / do âmago. Queima-te a vista. E na cegueira fica apenas, / atroz, / o coração da jóia.” (*idem*, 424), tornando-se explícito o preço a pagar pela poesia, a sua dor, o seu excesso de luz, destruindo a visão do poeta, a sua possibilidade de ver o mundo (destruído), com tal violência que deixa a pedra viva: rápida como um “relâmpago” e ainda lenta como uma pedra. Este ato autodestrutivo do poeta, sacrificando a própria memória, é, como aponta Gustavo Rubim, “uma experiência de desapropriação” (Rubim, 2003: 128), um processo de supressão do poeta, que, abandonando a sua identidade, cria um espaço, um vazio onde o poema aparece, isolado de qualquer autor, concretizando a “apropriação ou absorção de tudo no espaço do poema” (*idem*, 127), em que “tudo” não só inclui o poeta, como nem sequer lhe dá um lugar central entre aquilo que é apropriado, pela “dimensão impessoal de que o poema se reveste desde a origem: o poema «cresce» sem que ninguém o faça crescer, «faz-se» sem que ninguém o faça fazer-se.” (*idem*, 128): só iluminado por sua luz intrínseca, filho suado afastando-se a correr da sua mãe, afastando-se do poeta (o tal ladrão do aroma do mundo), tal como este se tinha afastado da sua mãe antes, numa eterna rutura pela árvore genealógica abaixo.

A impessoalidade, a inumanidade, é ultimamente marcada no canibalismo, marcado (como dentes) ao longo da obra: “podemos devorar a nossa biografia, podemos ser antropófagos, canibais do coração pessoal. E o escrito conservará cegamente um tremor central, esse calafrio de ter olhado alguma vez o nosso rosto filmado no abismo do mundo.” (Helder, 2015a: 29); desde logo, pensando a “biografia” como um alimento proibido pela sociedade, e a poesia como um tabu, afastando duplamente o poema do poeta e dos outros. Porque o poeta se come a si mesmo como fosse Outro, desapropriando-se e desumanizando-se, esquecendo-se de si mesmo, como se esquece uma refeição, tornando todo o humano mera nutrição ou resto no prato, e depois no lixo; fazendo tudo desaparecer, digerido ou putreficado, do mais insignificante ao mais “pessoal” (hierarquia também destruída). Só se conservando “um tremor central”, que não será um rastro do passado, um fundo arqueológico, mas sim uma luz eterna, energética, criada pela violência do ato, pela impessoalidade, pela separação do poeta de si mesmo: “filmado”, em terceira pessoa: Outro, morto, desvalorizado, preso perpetuamente “no abismo”, como parte do precipício; só sobrevivendo o filme, a montagem, que remove totalmente os sentidos anteriores, mnemónicos, da “biografia”, e cria novos,

independentes: um poema, que se apropria da memória. Uma relação de apropriação-desapropriação, de poema-poeta, de criação-esquecimento, “exposta” no conto “Vida e obra de um poeta”: “Não possuo um só dos papéis que enchi; interessa-me a forma acabada das minhas experiências, e suas significações, mantida numa espécie de memória tensa e límpida.” (Helder, 2015b: 143), diz o poeta-narrador, que se poderia perjurar ao contar a sua história pessoal neste conto, se não a tivesse montado (simbolicamente): deixado o poema apropriar-se dela, deixando o conto ser o seu final, a sua “forma acabada”; “espécie de memória”: analógica à memória, mas não-memória: uma nova unidade de significação que a substitui: “tensa” e “límpida”, ao contrário da outra. Sugerindo que este conto sombreia outro: “Funes, o memorioso” de Borges, a história dum homem com uma memória perfeita, lembrando-se de tudo o que lhe aconteceu, instante a instante; caindo nela, mergulhado, morrendo aos dezanove anos de congestão pulmonar, sufocado por ela: “A minha memória, senhor, é como uma lixeira.” (Borges, 2013: 114), diz Funes, consciente da inutilidade da sua extraordinária capacidade, que talvez até o limitava abaixo do pensamento, supõe o narrador: “Suspeito, no entanto, de que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos.” (*idem*, 117), repito: “Pensar é esquecer as diferenças”, destruir parte do mundo, alterando a sua significação por filtração — processo radicalizado na poesia, pensamento-extremo, que não filtra: destrói tudo e monta outro mundo, combinando só partículas de cinza, lentamente.

Assim, novo mundo, o poema corporiza-se, e atua: *Poemacto*: “O actor acende a boca. Depois, os cabelos. [...] Ninguém ama tão desalmadamente / como o actor. / O actor acende os pés e as mãos. / Fala devagar. [...] Bocado estrela. [...] O actor toma as coisas para deitar fogo / ao pequeno talento humano.” (Helder, 2014: 114), pois, como um poeta, “o actor” é desapropriado pelo poema, mas não desaparece passivamente como o anterior: ativa-se, poetiza-se, corporiza o poema: arde-se, começando pela voz (“pela boca”), lendo-o, e progressivamente incendeia-se todo, num fogo-estrela: interno e inimaginável para um homem. A sua alma, a sua memória, desaparece (*desalmadamente*), e a sua fala desacelera, paciente, densifica-se, cada palavra significando cada vez mais, intensificando o seu amor, a sua paixão, a sua relação com todo o exterior: o amor geral do poema. E o ator expande-se como fumo, queimando o “pequeno talento humano”, “pequeno” comparado com o fogo que agora irrompe de dentro de si, o seu fogo estelar, imortal (mas mortífero), inumano; crescendo um poema maior: “O actor diz uma palavra inaudível. / Reduz a humidade e o calor da terra / à confusão dessa palavra. / Recita o livro. Amplifica o livro. / O actor acende o livro.” (*idem*, 115), na sua

palavra absoluta, “inaudível”, confusa, incompreensível para outros, porque o poema é agora só ele, amplificado por ele, acendido por ele, inalcançável para qualquer outro. *Singularmente*, “o livro”, “a palavra”, é modificado pelo “actor”: “O actor é um advérbio que ramificou / de um substantivo. / E o substantivo retorna e gira, / e o actor é um adjetivo. / É um nome que provém ultimamente / do Nome. / Nome que se murmura em si, e agita, / e enlouquece. / O actor é o grande Nome cheio de holofotes.” (*idem*, 116); quando o livro se torna movimento, verbo, “o actor” é advérbio⁴, modificador de verbo⁵; quando o livro se torna ponto, “substantivo” (o mesmo “substantivo” do qual o advérbio-ator ramificara: “o Nome”), “o actor” é “adjetivo”, modificador de “substantivo”. O poema altera-se, e “o actor” também, sincronizado, dando o seu calor ao poema, iluminando-o, apontando-lhe os “holofotes”, e concretizando “o Nome”, tornando-se Nele e expandindo-O para um novo mundo, do Silêncio para o Teatro. O “actor” simboliza-se, símbolo da lei fundamental do mundo, da lei da transformação: “Porque o talento é transformação. / O actor transforma a própria acção / da transformação. / Solidifica-se. Gaseifica-se. Complica-se. / O actor cresce no seu acto. / Faz crescer o acto. / O actor actifica-se.” (*ibidem*): transforma-se cada vez mais, símbolo de si mesmo: mudando o poema, mudando com o poema, mudando de classe gramatical, mudando de corpo, mudando o mundo, mudando a própria Mudança, e sempre crescendo, expandindo-se, aumentando o seu calor interno: cada vez mais Poema, mais Nome, maior Amor, inventando novos absolutos, entretanto. Expande-se para os dois lados: quanto mais fundo escava dentro de si, mais luz sai para fora: “Ninguém ama tão publicamente como o actor. / Como o secreto actor.” (*idem*, 117), o mais público e o mais “secreto”, o mais luminoso e o mais confuso — em absoluta dualidade, em absoluta mutabilidade. Inclusive, mudando a sua lei⁶, quebrando o seu próprio símbolo, estabilizando-se num instante de luz pura, de graça: “O actor vê fulminantemente / como é puro. [...] O actor em estado geral de graça.” (*ibidem*) — “estado”: não-metamórfico, exceção à Lei, até ao instante seguinte. Assim, desaparecem as fontes: numa atuação, inocente, absolutamente distante da origem, da memória, do mundo, de todos os instantes anteriores, destruídos no fingimento, pessoalmente.

⁴ Advérbio não-morfológico, já que não existem advérbios provenientes diretamente de nomes, só de adjetivos, como é o caso da maioria dos advérbios de modo; sendo possível que o Nome se tenha transformado em adjetivo antes, sublinhando o “ultimamente” do poema. De uma forma ou de outra, este pormenor morfológico aponta para a singularidade do “actor” enquanto palavra e para a sua relação hereditária com o Nome.

⁵ Morfológicamente, também poderia quantificar o verbo; o que, poeticamente, é modificá-lo.

⁶ Lei paradoxal: lei que nega a possibilidade de leis, lei que não prevê a sua própria transformação.

2. O infantil infanticida (e homicida)

A morte, obsessiva, atravessa o “poema contínuo”, sujeitando-o, possuindo-o, perseguindo-o, chamando-o; chamada, procurada, escolhida, inventada e reencontrada: “A morte está agora diante de mim [...] como abandonar um quarto após a doença. [...] como sentar-se à beira da embriaguez [...] como o fim da chuva, / como o regresso de um homem / que um dia partiu para além-mar [...] como o instante em que o céu se torna puro” (Helder, 2015c: 9) — obsessão (refrão) também desta “Ode do Desesperado”, o poema que inicia *O Bebedor Nocturno*, de “poemas mudados para português” (subtítulo do livro), entre milhares de anos de poesia. Este poema do Antigo Egipto acolhe “a morte”, que liberta o sujeito da “doença” que é a vida, do estado de quarentena que é viver; “a morte” recoloca-o num lugar descansado, onde se poderá sentar quando está mais frágil: quase embriagado, quase excedido pela vida, perdendo os seus sentidos, perdendo-se até, no instante anterior a ser vencido, ser salvo pela “morte”, que termina a tempestade, retira o “homem” de perigo, permitindo que regresse a casa após longuíssima ausência, de “céu” aberto, apaziguado, purificado: pronto para escrever o poema.

Em Herberto Helder, o poema é escrito recorrentemente perante a morte, religado, encontrando-a em “vida”; como, por exemplo, neste excerto da primeira parte do poema “Elegia múltipla”: “Eu próprio levanto minha exígua cabeça de vivo, / procuro colocar-me num ponto irradiante / da terra, olhar de frente / com toda a inspiração do meu passado, e estar / à altura dos mortos, na zona / esplêndida e vasta / da sua nobreza — receber essa espécie de força / indestrutível” (Helder, 2014: 58), no “ponto” de luz maior: “à altura dos mortos”, onde o ser “vivo”, ignorante, os vê diretamente, aprendendo com eles a produzir uma “força” eterna própria, “indestrutível”, como é o poema, como é o morto, ambos frutos da destruição do “passado”: obras inspiradas nele: transformações totais dele — terminadas, perfeitas. Dominando-o: “Existe um nome suspenso / sobre as estações do ano. Essa cabeça / dos mortos [...] sobe do meu coração até que a minha cabeça / seja a possessiva, doce cabeça / dos mortos.” (*idem*, 59); duas forças maiores (o poema e a morte) pairam sobre a vida, demasiado leves, fisicamente impossíveis, não seguindo as regras dela, possuindo-a, fazendo-a seguir outras regras, possuindo o seu tempo, “as estações do ano”; adocicando-as, encantando-as, arrancando-lhes a insipidez, a banalidade, deixando-as comestíveis: comidas pelos “mortos”, comidas pelo poema. Símbolo inconstante, o morto alimenta e representa o poema ciclicamente: ora deitado e canibalizado, ora revoltado, içando-se: “não impeçam o cadáver,

[...] assaz desabridamente pela única porta improvável / passou o dono sem custos nem modos [...] — mas penso: ¿não é assim que se passa / (ou é assim mesmo que se passa), / alheio aos mortos e aos vivos, / ou afrontando-os a todos?” (*idem*, 687)⁷; poema e “cadáver”, análogos no seu movimento, atacam tudo brutaemente (sem “modos”) e alheiam-se de tudo facilmente (“sem custos”), abandonando os seus supostos donos (o poeta e o vivo) por força própria: fácil e bruta: libertando-os, isolando-os, singularizando-os: atravessada a “única porta improvável”, aquela que não pode ser explicada pelo passado, aquela que é só deles, aquela que só pode ser atravessada por um absoluto, sozinho do outro lado da “porta”, contra tudo o resto. Aliás, estes dois movimentos assemelham-se de tal forma que o poema chega a definir-se como recriação da morte no texto “(*memória, montagem*)”: “[no poema] o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.” (Helder, 2015a: 141), colocando o poema no “instante” de morrer, no ato de morrer (a “agonia”): o ponto de ligação, o ponto de presença e ausência nos dois mundos, o ponto total: o “instante” eterno do poema, o “instante” de “vida” completa, da “vida” máxima ensinada pela “morte”, que a realiza, separando-a do “mundo”, reunindo-a consigo, sua exceção — ou uma de duas exceções (a “morte” e o poema, que têm exatamente o mesmo efeito sobre a vida). A palavra “ressurreição” é explícita: o poema não se limita a reproduzir esse momento secreto, intransmissível, de solidão absoluta, como também o ressuscita, divinamente: traz a própria “morte”, vivificando “a vida” até ao seu limite extremo, abençoando-a e revelando-a: “Das artes do mundo escolho a de ver cometas / despenharem-se [...] Quero na escuridão revolvida pelas luzes / ganhar baptismo, ofício. / Queimado nas orlas de fogo das poças. / O meu nome é esse. [...] e eu estudo / astros desmoronados, mananciais, o segredo.” (Helder, 2014: 494)⁸ — o poema é um estudo do tal instante, uma experiência de oficina, de laboratório (como um físico sintetiza um novo elemento, nunca visto na natureza, mas estruturado atomicamente como os naturais); onde a destruição-criação só é observada pelo cientista mergulhado nela, ganhando o singular conhecimento dela, trabalhando-a, ganhando o seu próprio “nome” (batizado); que é o mesmo do estudo, porque o “nome” anterior do cientista é destruído pela destruição extrema que estuda (“as orlas de fogo”), como um psiquiatra enlouquecido, abdicando de tudo, dando o corpo à ciência, porque sabe que só assim conseguirá realmente conhecer a verdade, só assim verá realmente a destruição e o seu “segredo”, a sua poesia, a sua fusão perfeita de efêmero

⁷ Excerto dum poema do livro *Servidões*.

⁸ Excerto dum poema do livro *Do Mundo*.

(destruição, “fogo”) e eterno (criação, manancial), onde a gênese e o apocalipse duram só um instante, o mesmo instante; onde o poeta se perde, também destruído pela explosão, como tudo o resto, como só mais um resultado experimental — morrendo uma vez por poema, uma e outra vez ao longo da obra (ou só uma vez no “poema contínuo”): “Morro? / Escrevo apenas, e o hausto aspira / dedos e pêra, enigma e sentido, ordem, peso, o papel onde assenta / a constelação do mundo com esse buraco / negro e as palavras em torno. / No instante extremo de / desaparecerem. / Se morro, é por exemplo.” (*idem*, 525)⁹; pois a morte do poeta não é importante, o que importa é a escrita (ato), centro de tudo, puxando tudo como um abismo, um “buraco / negro” (como um fosso no meio, entre os versos): absorvendo todas as luzes externas, engolindo estrelas, dobrando o tempo à sua medida — secreta, incompreensível por fora, inescapável depois de compreendida por dentro, um silêncio de morte com “as palavras” à volta, num “instante extremo”, o “instante” da morte e da vida, onde também está a morrer o poeta: agora símbolo (“exemplo”), mais um nome escrito no poema, tão importante como qualquer outro (como uma “pêra”, por exemplo), todos subordinados ao poema secreto, ao Nome, ao Silêncio, como os fótons se subordinam a um “buraco / negro”.

Evidentemente, na biografia, o poeta não se mata sempre com o poema, apesar dos exemplos sublinhados: “Vejo o suicídio de Trakl, Sá-Carneiro, Hart Crane, Sylvia Path, Celan.” (Helder, 2015a: 167); e a morte no mundo, aí: maior exemplo de transformação (rapidíssima, total e irreversível), é somente símbolo da transformação que o poema provoca sobre tudo aquilo que escreve, escrevendo sobre tudo — igualando-se, por vezes, ao esquecimento, a base branca da inocência, como existência totalmente nova. Um corte extremo com o passado marcado na morte do símbolo ancestral, a mãe, a “Fonte” (excerto da parte III do poema): “Ó mãe violada pela noite, deposta, disposta / agora entre águas e silêncios. / Nada te acorda [...] — Espero do tempo novo todos os milagres, / menos tu. // Corres somente no meu sangue memoriado / e sobes, carne das palavras outra vez / imperecíveis e virgens.” (Helder, 2014: 49); um estupro-homicídio, retirando a mãe do seu casto sítio (“deposta”) e montando-a cinematograficamente num novo (“disposta”): no silêncio irreversível (como a morte), no poema (que cria um “tempo novo”), onde “agora” tudo é possível — tudo “menos” a recuperação plagiária do passado, tudo “menos” o Outro intocado, já que o poema é sempre uma metamorfose; onde o passado apenas serve para ensanguentar e engordar um novo corpo (carnívoro), como um comatoso cerebralmente morto serve os seus órgãos vitais a outra pessoa, forçado, por um bem maior: a vida pensante, permitindo formar “palavras” completamente

⁹ Excerto doutro poema do livro *Do Mundo*.

novas (“virgens”) e “imperecíveis”, exceções à morte, mesmo que nascidas dela; um corpo puro, recuperador do Silêncio inicial, anterior à linguagem, dum tempo em que ainda não se traía a verdade com as “palavras”, pois não se conhecia a fala, inocentemente. Tempo recomeçado no poema: a ressalva ao Pecado Original, mais evidentemente na insistência do batismo: “Gárgula. / Por dentro a chuva que a incha, por fora a pedra misteriosa / que a mantém suspensa. [...] E construindo falo. / Sou lírico, medonho. / Consagro-a no banho baptismal de um poema. / Inauguro. / Fora e dentro inauguro o nome de que morro.” (*idem*, 436)¹⁰ — sacrificando-se, o poeta-arquiteto-escultor constrói a “gárgula”, besta fantástica, barroca, protetora do eterno (da Arquitetura), comedora e cuspidora de “chuva”, da erosão, eternizando o monumento; abençoando o seu próprio submerso aspeto demoníaco, “medonho”, pelo domínio do caos, pela sua poesia, tornando a dominada água na mesma que liberta ritualmente o monstro do pecado — pois a “gárgula”, petrificada, aterradora, é perfeitamente silenciosa; “misteriosa” e “suspensa”, contra o barulho da “chuva”, resiste a tudo e não se lembra de nada: a “chuva” cai em cima dela com a mesma facilidade que é cuspidora, enquanto o poema-gárgula dura sempre novo, inocente, fixo na ponta do abismo, vendo tudo e esquecendo tudo, vertical e cego. Até a sua própria transformação de pedra caótica (rochedo) em dominadora de caos é como uma morte: uma alteração absoluta, uma inversão, e a “gárgula” é como um morto: pura, acabada: “Os mortos devem ser puros. [...] São doces equivalências, luzes, ideias puras. / Vejo que a morte é como romper uma palavra e passar // — a morte é passar, como rompendo uma palavra, / através da porta, / para uma nova palavra.” (*idem*, 63)¹¹; porém, neste último poema, a comparação é invertida: é “a morte” que se assemelha ao poema e não o poema que se assemelha à “morte”, já que o poema é a exceção da “morte” e sua nova lei: o poema é o novo absoluto, e “a morte” um novo relativo — “passar [...] para uma nova palavra”, rompendo a anterior (a memoriada), é a ação da poesia, que passa sempre sozinha pela “porta”, deixando até “a morte” para trás, esquecendo-se desta, inumanamente.

Porém, o batismo não absolve o pecado original, salvo o batizado, salvo o poema; Adão e Eva permanecem pecadores, independentemente dos atos da sua descendência. Os mortos continuarão mortos, o passado não será recuperado, as alterações nos Outros não serão revertidas, deixando atrás delas um rastro de cadáveres, de traídos. Neste ponto, evocar o filósofo franco-lituano Levinas impõe-se: “Outrem não é desmesurado, mas incomensurável, o que quer dizer que ele não cabe num tema e não pode aparecer a uma consciência. É rosto, e

¹⁰ Excerto dum poema do livro *Última Ciência*.

¹¹ Excerto da terceira parte do poema “Elegia múltipla”.

há como que uma invisibilidade do rosto que se faz obsessão” (Levinas, 2015: 201); ou seja, o “Outrem” (o Absolutamente Outro) não pode ser retratado fielmente em nenhuma medida, todas o trairão — sobretudo a medida musical do poema, o ritmo, que alterará o Outro para o harmonizar com o secreto tema poético, alterando até o próprio tema secreto do Outro, absorvendo-o na consciência múltipla do poema, desmesurada, possuindo/destruindo tudo em todos. Pois o poema é, simultaneamente, um estudo e uma metamorfose do “incomensurável”, é seguir até ao limite a incitação obsessiva do Outro, é persegui-lo até à loucura (mútua), até se revelar o invisível; que já não é o mesmo que era há um instante atrás, violada a virgindade do Outro, desapossado do seu Segredo: Morto. Assim, em Herberto Helder, a relação com o Outro será sempre docemente violenta e violentamente doce (como um espelho): intimíssima, uma dedicatória escandalosa, uma elegia por parte do assassino: “E / jorras / desde as costas dos espelhos, seu coração / arrancado pelos dedos todos de que se escreve / o movimento inteiro. / Nunca digas o meu nome se esse nome / não for o do medo.” (Helder, 2015a: 7, 8)¹²; a essência (o “coração”) do Outro é arrancada pelo poema, sintetizando o Outro totalmente (“o movimento inteiro”); arrancada a partir das “costas dos espelhos”, uma dupla inversão que não se anula (não-matemática), mas se intensifica, arrancando ao Outro o seu Segredo, Absolutamente Outro do que há um instante atrás; atemorizando os dois: poeta e Outro, pela enorme violência exercida, pela enorme violência que se perpetuará (o “medo” pressagia) na eternidade do poema. Como poema alquímico: “O ouro desloca a tua cara. Um nervo / atravessa as frementes, delicadas massas / das imagens: / como uma ferida límpida desde a nascerça pela carne / fora. És alta em mim por essa / cicatriz que se abre ao dormir e quando / se acorda fica aberta.” (*idem*, 8); o “ouro”, luminoso, duro, raro, altera o rosto do Outro, criando um ritmo exato, finíssimo (delicado), “um nervo” que liga o corpo por corrente elétrica, ligando as vibrações caóticas de cada imagem por uma coerência poética que o Outro não tinha, uma “cicatriz” “límpida”, um reto corte purificador do Outro — inocentando-o (“desde a nascerça”): aberto e acordado, potencialmente infinito e finalmente consciente de si mesmo, de Segredo escancarado. Aberto e iluminado, exposto como um cadáver em autópsia, vítima do “crime que é escrever uma frase que seja / uma pessoa magnificada. / Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago / estancado / nos espelhos. [...] A truculência / que se traça como uma frase na pessoa, uma queimadura / branca. [...] Na frase vejo os fulcros da pessoa.” (*idem*, 8, 9) — frase-crime, pois quebra a lei do Outro, o seu Segredo; mesmo refazendo-o (ilegalmente) magnificado, eternizado, poetizado. O poema cose-se ao Outro, cura-o, furando-o, ligando-o

¹² Excerto do poema “(*é uma dedicatória*)”.

por uma linha estrangeira, de ouro, torturando-o e endurecendo-o; num instante, num “relâmpago”, num feixe de luz destruidor, imprevisível e altíssimo, capturado pelo poema, entre o seu jogo de espelhos, prendendo a luz, refletindo-a num circuito fechado, que a inverte e domina, direcionando-a. E, iluminado pelo feixe multiplicado, o Outro é exposto por todos os lados: em demasia, frágil, escravizado pelo poema, seu mestre, sua nova forma total, corpo (e consciência) da sua carne. Contudo, o Outro não perde a sua força, perdura fantasmagoricamente: morto, amaldiçoando o falhado dever ético, a lei quebrada, assombrando o poeta: “O teu rosto cerca-me, a minha / morte cerca o teu rosto como uma clareira / pulsando / na luz cortada. A pessoa / que é uma frase: astro / rude cruamente encordado entre as omoplatas. / Como se um nervo cosesse todas as partes pungentes e selvagens / da carne.” (*idem*, 9); e o poeta também morre pelo seu crime, que ilumina os dois, mais juntos do que nunca, ligados pelo fio do poema, ritmados pela sua destruição (“pulsando / na luz cortada”), como versos ritmados pelo espaço branco à frente (como na palavra “pulsando”, sozinha no seu verso, singular batimento cardíaco, revigorando todo o corpo do poema). Morto também o poeta (e a sua ética), o Outro é unicamente poema, “frase”, unidade sintática, ponto concentrado de sentido, pelo fio apertado, reduzido à sua luz interna, à sua singularidade de Absolutamente Outro — luz *do* (possessivo e fértil) poema, limpa de todos os elementos desprezáveis, vulgares, gangrenados. Então as luzes do poeta e do Outro fundem-se numa única luz mais forte, fundido absurdamente as suas duas Alteridades Absolutas: “Como / se a tua frase fosse um buraco brilhando até aos pulmões, / com o sangue e a língua / na minha garganta. A beleza que te trabalha / deixa-te / árdua e intacta / no mundo, entre esse sangue estrangulado na minha memória.” (*ibidem*); um “buraco” absorve-os e brilha num novo ritmo (a nova respiração dos “pulmões”, a nova corrente do “sangue”), um canto (“língua”) dum terceiro Outro (poema, como os outros dois Outros fossem somados e multiplicados pelo infinito): um ponto preso na “garganta” do poeta: corpo, ator, sufocando com o excesso em si, morrendo também; culpado pela memória violentamente destruída, mas celebrando a eternidade (“árdua e intacta”) do Outro, numa dedicatória, numa religação. Num regresso, relendo Michaux nesta passagem do texto “A carta”, anacronicamente “helbertiana”: “Não nos reconhecemos nos silêncios, não nos reconhecemos nos uivos [...] Olhámo-nos ao espelho da morte. Olhámo-nos ao espelho do selo violado, do sangue que corre, do impulso decapitado, no espelho carbonizado das afrontas. [...] Regressámos às fontes glaucas.” (Michaux, 1999: 171); onde o Segredo é incomunicável no silêncio e no grito, até a violência da morte (*espelhada, transgressora, fluida, acéfala, incendiária e frontal*) reenviar poeta e Outro, juntos, para a sua

comum origem glauca: azul-fértil e verde-inocente, como um cadáver apodrecido de volta à terra, de novo reduzindo-se a pó.

Este ciclo de morte/vida, de metamorfose e regresso, não deixa, aliás, de ter alguns aspetos nietzschianos, como eterno retorno: “a alma que foge de si mesma a fim de se encontrar outra vez consigo no círculo mais vasto” (Nietzsche, 2015: 285); uma incessante fuga de si mesmo que abre eternamente o “círculo”, cada vez “mais vasto”, alargando a “alma”: crescente, mas fiel a si mesma: harmónica, uma nota musical mudando sempre todas as anteriores, ligando-as a si, integrando-as. A nova nota, a mudança dolorosa, é assim tomada como meio para a harmonia total, como uma oferta sacrificial aos deuses: “todo o recém-nascido está destinado a ser sacrificado. E nós somos recém-nascidos.” (*idem*, 273); endeusando-se a morte, fonte de magia para os homens sucedâneos, “recém-nascidos” também. Estas inúmeras mortes abençoam a vida, fertilizam-na, dando à luz infindáveis crianças, seres totalmente novos: incríveis, mesmo que não durem mais do que um instante, divino, quando com os deuses comunicam: profetas: “Amo todos os que se parecem com as gotas pesadas que caem uma a uma da sombria nuvem suspensa sobre os homens; anunciam que o relâmpago está próximo, perecem por serem anunciadores. [...] eu sou o anunciador do raio, [...] este raio [...] é o *Super-humano*” (*idem*, 31, 32). Peculiarmente, o “*Super-humano*” aproxima-se do poema, pós-humano, absoluto, também luz, também fruto do sacrifício mágico de seres efêmeros que permitem a eternidade; poeta é aquele que anuncia o Poema, profeticamente, como Zaratustra: “Zaratustra, contudo, também é poeta. [...] os deuses são todos símbolos poéticos, artifícios poéticos! [...] sonhamos sempre com as alturas, isto é, com o reino das nuvens; aí instalamos os nossos manequins coloridos a que chamamos deuses e super-humanos.” (*idem*, 178, 179) — até o super-homem é um símbolo, um poema, pois não existe qualquer absoluto *a priori* no niilismo nietzschiano; é Zaratustra, o poeta-profeta, que o inventa, sacrificando-se, reduzindo-se; inventa-o como os deuses já tinham sido inventados, mas piores do que este, superiormente criado, causa da morte deles, porvir que avança a filosofia contemporânea, pensamento afastando-se da metafísica: de Deus e seus substitutos. Pois é a gota que permite o raio, que o cria; não como um qualquer homem (que se oferece, num sacrifício menor), pelo contrário, como poeta, poema: linguagem levada ao extremo: “A linguagem é uma doce loucura; falando, o homem evade-se e dança para lá das coisas.” (*idem*, 297) — “loucura”, ou seja, criação irrazoável, retirando o homem de si mesmo, permitindo expandir-se, dançar noutra razão (noutra música), e regressar a si mais tarde, inventando-se maior, ultrapassando o mundo presente pelo verbo. Assim, Zaratustra enfatiza as metáforas,

substituições do mundo por imagens, unindo-o a si mesmo, consolidando-o, Diferente: “Respeitai, meus irmãos, a hora, qualquer que seja, em que o vosso espírito quer falar por metáforas: é então que nasce a vossa virtude. [...] Nesse instante o vosso corpo eleva-se acima dele mesmo e ressuscita. A sua alegria arrebatada o espírito, que se torna criador” (*idem*, 110, 111); metaforizar transforma o mundo em símbolo, eternizando-o, recriando-o, e, conseqüentemente, recriando também o poeta, ressuscitado duro e dourado: poético. Esta transformação, esta morte, assume fortes ligações com a morte helbertiana, transformando o acaso da memória em puro ouro: “E como havia eu de suportar ser homem, se o homem não fosse também poeta e decifrador de enigmas e redentor do acaso? [...] “Assim o quis” – eis aquilo a que chamarei redenção.” (*idem*, 193); ao tornar todo o caos desejo do indivíduo, passado e presente harmonizam-se numa única música, onde cada instante do passado segue coerentemente em direção ao instante presente, onde o acaso é perfeito, pois todos os momentos do passado são necessários para o presente e o instante presente é absoluto. Em Herberto Helder, esta transformação é ressuscitada ao longo da obra, ciclicamente, oferecendo cada poema coerentemente com os anteriores, num “poema contínuo”; no entanto, é talvez no conto “Aquele que dá a vida” que o problema da ressuscitação é mais explorado: “Um touro preto é uma espécie de massa rebarbativa, com uma obscura vida interna onde se imagina que circulam imagens fundas e carregadas. [...] Mas existe uma fenda nesse sistema de energias, a ponta de um ferro, a impercetível abertura [...] à derrota e à morte.” (Helder, 2015b: 91); assim começa a narrativa dum homem atacado por outros cinco, aparentemente até à “morte”, por derrubar o “touro” que derrubara o líder do grupo. Então, esfaqueado, “morto”, renasce puro: focado: vingativo (espelhando a vingança do humilhado virado assassino), fruto da morte, da destruição do seu próprio “sistema de energias”: reconstruído. O homem moribundo arrasta-se ensanguentado pela casa e veda as suas feridas com linho, sozinho, e arrasta-se depois até a casa do sacristão, desmaia, sara e renasce: “Ele esperou, alimentado por um pensamento único: a vingança. Pensamento que embebeda, inspira e queima como uma bebida violenta. A vida é inútil, uma noite cortada por rápidos espaços de luz: luz exaltante, esta, sinistra. O que ele sente é que se alimenta de si próprio” (*idem*, 101); “a vingança”, como obsessão, purifica o homem, condensa-o, endurece-o, embebedando-o com a força descoberta, retirando-o de si mesmo; queimando-o, destruindo o que ficou para trás. E toda a vida é reduzida em comparação com esta força, esta “luz” “sinistra”: canhota, inversa à vida, alimentando-se desta para se emancipar: “Uma presença tão radical no mundo, [...] uma lição qualquer, aquela que um homem morosa e dolorosamente pôde acumular, dentro de uma casa, apartado pela ameaça da morte [...] Esta espécie de ciência que satura os ressuscitados converte-os em anjos

exterminadores.” (*ibidem*); “uma lição”, uma “ciência”, uma nova forma de conhecimento obtida pelo contacto com a morte, pela espera solitária, pelo lento adensamento até a saturação, divinizando-o duplamente: “anjo exterminador”, abençoado ser abençoando outros com a “morte”. Nesse momento, o homem sai de casa, caça o seu assassino e deixa-o vulnerável, à beira da “morte”, mas, no último instante, oferece-lhe a maior dádiva: “*Perdoo-te se disseres [...] tu tiraste-me a vida e tornaste a dar-me a vida*. E a luz parece agora fluir e refluir naquele rosto entregue, [...] e a boca diz: — *Tu tiraste-me a vida e tornaste a dar-me a vida*. O homem sorri de leve, como se tivesse ouvido uma frase infantil” (*idem*, 103, 104); a própria repetição da palavra “vida”, em vez da pronominalização (“Tu tiraste-me a vida e tornaste a dar-ma”), intensifica a infantilidade da frase, expressa como por uma criança, inocente, esquecida (sem antecedente), nascida da morte do homem, absolvida do crime, iluminada pela bênção do anjo ressuscitador e parteiro: “O outro cai para diante, com a cara na poeira, e fica a tremer e a soluçar debaixo da luz esplêndida, cada vez mais alta.” (*idem*, 104) — “a cara” iluminada pela morte: biblicamente de pó a pó, “na poeira”, mergulhada pelo batismo; “a tremer e a soluçar” como um recém-nascido.

Em Nietzsche, esta ligação entre destruição e criação está claramente estruturada na sequência das três metamorfoses do homem: camelo, leão e criança. Enquanto o camelo representa a história metafísica do Homem como besta de carga, sofrendo ao longo do deserto, preso por baixo da moral, carregando (como uma cruz) os conceitos de Bem e Mal, maximizados no cristianismo; é na segunda fase que se dá a libertação desta prisão: “Criar valores novos é coisa para a qual o próprio leão não está apto; mas libertar-se a fim de ficar apto a criar valores novos, eis o que pode fazer a força do leão. [...] Para conquistar a sua própria liberdade e o direito sagrado de dizer não, mesmo ao dever” (Nietzsche, 2015: 49); o “leão” surge assim como símbolo da destruição libertadora, as garras e os dentes que soltam o indivíduo das amarras, violentamente, matando e comendo, predador no topo da cadeia alimentar, rugindo autoritário no meio do caos, no meio da selva. O poder destrutivo do “leão”, no entanto, é puro, existe isolado: a destruição acaba consigo mesma quando não há mais nada para destruir, exigindo uma terceira metamorfose, a criança: “É que a criança é inocência e esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira por si própria, primeiro móbil, afirmação santa. [...] o espírito quer agora a sua própria vontade; tendo perdido o mundo, conquista o seu próprio mundo.” (*ibidem*) — depois do “não”: o “sim”, sobre as cinzas do “mundo” antigo, a criação dum “mundo” “novo”, independente, girando sobre si mesmo, liberto da moral ou outras influências externas. Esta sucessão (destruir-criar) é inevitável para

Zaratustra, já que o novo se opõe sempre a todo o velho, separando o poeta desse social mundo passado, ainda dos outros homens: “Vêde-os, a esses bons e a esses justos! A quem odeiam mais? Ao que lhes despedaça as tábuas de valores, o destruidor, o criminoso; ora esse, é o criador.” (*idem*, 40); o profeta-poeta será sempre odiado pelo mundo, porque anuncia Outro, que destrói este anacronicamente, ilegalmente, quebrando as leis comuns para forjar novas, só suas, “criminoso” duplo: primeiro leão, agora criança. No entanto, em Herberto Helder, este par leão-criança torna-se não-sequencial: ora simultâneo, ora alternativo; retirando ao leão a sua simplicidade funcional nietzschiana (destruição como meio para o fim, para a criação), ambigüando-o: “Entre porta e porta — a porta que abre à água e a porta aberta / aos roseirais coruscantes / que o ar sustenta: eu vejo / leões. Não são gárgulas: das bocas não jorra a claridade / lavrada. Divididos ao meio pelo / coração. Uns olham por uma porta, outros / olham o mundo por outra” (Helder, 2014: 456)¹³; os leões aparecem “divididos”, ainda não fixados como “gárgulas”, ainda não petrificados, impuros hesitam entre uma “porta” e outra, entre “o mundo” passado (da fonte, da “água”) e o mundo aberto do poema (dos “roseirais coruscantes”) — e multiplicam-se, desarmonizados, plurais (“leões”), comuns, distantes da singular gárgula pura, arquitetada. Porque eles ainda são vagos, repetidamente disjuntivos: “São como pais ou mães, ou são filhos — crianças nuas: ou dormem / alto, bebem leite, comem carne, ou saem sob as luzes, ou / escutam as canções difíceis. Enquanto no bronze se quebra a linfa / macia. E então atravessam o mundo / entre porta e porta abrasada em arco vertiginoso.” (*ibidem*); porém são sobretudo infantis (pela extensão da descrição da sua infantilidade): na sua destruição já criam, pela forma como destroem; na sua animalidade, são corpos puros como “crianças”: nus, lentamente recriando-se, libertando-se do passado, até o instante final, quando finalmente param de olhar para as duas portas e atravessam a única aberta (que abre logo infinitas outras, num “arco”), a única das duas iniciais que poderia ser atravessada: corpóreos, cegados pela vertigem da poesia, pela diferença radical de alturas. Este é o momento análogo à metamorfose nietzschiana de leão em criança: “E vêem tudo, e trazem a imagem / universal [...], estremecem / de medo pelo excesso / da imagem. Um dia serão de pedra. [...] uma / criatura em sangue / e respiração planta-se [...] Dança a toda a luz pela noite das ofertas, transforma-se: / leão, estrela, criança louca / à música.” (*idem*, 456, 457); o “leão” torna-se onisciente, captura a Imagem, o poema, mas permanece um símbolo ambíguo (ainda não é de “pedra”, ainda não é Silêncio), temendo que tal conhecimento signifique a destruição de tudo, incluindo ele, frágil, humano, perante o “excesso / da imagem”: a vertigem. Teme, inverte-se, atemoriza; esculpido

¹³ Excerto dum poema do livro *Os selos*.

monstruosamente, em gárgula: o ponto fixo e a liberdade fantástica, “dança” (de volta a Nietzsche), fusão com a música, corpo harmónico, estável, movendo-se a cada instante num ritmo próprio, de “criança” a “leão” a “estrela” a “música”, imaginando(-se), destruindo(-se), iluminando(-se), cantando(-se), em eterno retorno, sempre vivo, e estátua, ora acordando ora adormecendo ao longo dos séculos. Poema: “Palavra que empurra a cara / secreta para diante da palavra / como uma cara madura —” (*idem*, 458) — onde o leão se fixa, já não-leão, iluminando tudo de cima, revelando até o Segredo, *como* este fosse amadurecido pelo poema, *como* este tivesse estado sempre escondido no fundo, *como* este fosse uma semente naturalmente destinada a flor; atrás desta “revelação” esconde-se o poema, deixando-se sempre com algo mais para dizer, nunca se concluindo, apenas se suspendendo num travessão (última marca gráfica deste poema). Ora, este lado suspensivo do poema, eternamente vivo, funde os símbolos nietzschianos do leão e da criança, resultando numa criança fantasticamente violenta, como é o caso do conto “Coisas eléctricas na Escócia”: “o caso de uma criança (masculino, o sexo) que se não contentava em absorver uma quantidade normal escocesa de electricidade estática. De tal modo se enchia ela de electricidade estática que ninguém lhe podia tocar.” (Helder, 2015b: 169); uma radicalização da natureza de qualquer criança: absorvente superior, sugando do mundo mais energia do que todos os outros. Um prodígio tal que até singulariza os outros, que não lhe podiam tocar, mas tocavam-lhe à mesma, aproximando-se para sentir a corrente inumana que o percorria: “Vão aparecendo as mãos para tocar. [...] Com as mãos ávidas e tementes, as pessoas acercam-se do pequeno deus do mal e da solidão, esse motor do enigma, o truculento engendrador da fábula. [...] Mas as crianças perigosas são tristes, como os deuses perigosos.” (*idem*, 170); e, assim, a criança inspira desejo e medo no resto das pessoas, acordando a sua necessidade pelo extraordinário, sem retirar a este o seu lado aterrorizador (que lhe é essencial), transformando-a num deus, um ser isolado e poderoso, criando um mundo misterioso à sua volta, consigo no centro — um “enigma” gerando novos espaços, novos significados, símbolos (fábulas), expandindo-se pela sua inexplicabilidade oblíqua, pela sua ambiguidade, pelo seu jogo de ausência/presença (no idioma de Derrida¹⁴). Mas um dia a criança perde o seu poder, normaliza-se, constatando o carácter efémero do extraordinário, instante que não pode ser banalizado, raio de luz que desaparece velozmente — de qualquer maneira, nem a banalização desta criança é suficiente para o resto da população

¹⁴ (Derrida, 1968)

odiosa: “pois só a morte acolhe convenientemente quantos, por um momento, encarnaram as forças do assombro. [...] Espantem e morram depressa — diz-se de deuses e crianças malditas. E não se acrescenta: descansem em paz — mas apenas: descansemos em paz.” (Helder, 2015b: 172); pois o instante extraordinário dura neles, onde será sempre inimigo, violentando (abrupto e agressivo) tudo o resto; e nem com o passar do tempo poderá o prodígio encontrar “paz”, sendo ele próprio ataque, atacará naquele instante eternamente, sempre novo, assombrando tudo e todos até o final.

3. O criminoso falha tudo, exceto o seu crime

Após tanta dor provocada, o poeta é julgado instantaneamente, como por um Deus-Juiz, e é declarado culpado, como a cobra edénica: “Pêras maduras ao longe, / glicínias em declive pelo perfume dentro, / longe como a água nos sonhos, / como: que mês entre todos conteria em si a leveza e o génio? / E tornando complexa a técnica silvestre da terra, / a víbora oblíqua corisca / ao meio / das coisas calmas.” (Helder, 2014: 498)¹⁵ — a víbora-poema insinua-se entre o mundo, calmo, morto, relampejando-o, criando um singular instante de luz, de agitação: poema-dardo furando o mundo ao meio, revelando/criando o seu interior, aproximando o Perfeito (as “pêras maduras”), obliquamente (“em declive”), furtivamente (rastejando, camuflado como uma cobra), indiretamente atacando (como o veneno), complexificando o mundo, divinizando-o; como num acordo fáustico o Diabo inspira, este “génio” maléfico aligeira o mundo, levitando-o, tal como o fruto proibido libertou Adão e Eva do tédio *mundano* de Éden — sobre outro evento bíblico, canta Rimbaud em “Depois do Dilúvio”: “— Irrompe, charco; — Escuma, rola sobre a ponte e por cima das árvores; [...] raios e trovão, vinde e rolai; Águas e tristezas, cresci e restabeleci os Dilúvios. [...] Pois, desde que eles se foram, — oh! as pedras preciosas aluindo, e as flores abertas! — é o tédio!” (Rimbaud, 2007: 11).

Pecador Original e Eterno no mundo, o poema, na leitura, apresenta-se primeiro criminoso gramaticalmente, quebrando as leis duma língua, criando outra, sua: “a acerba, funda língua portuguesa / língua-mãe, puta de língua, que fazer dela? / escorchá-la viva, a cabra! / transá-la? [...] que é que se apura da língua múltipla: / paixão verbal do mundo, ritmo, sentido? / que se foda a língua, esta ou outra, / porque o errado é sempre o certo disso” (Helder, 2014: 576)¹⁶; ilegalmente, o poema apura a “língua” “acerba”, não-madura, possuindo-a corporalmente, descascando-a, retirando o seu excesso para chegar ao fundo, tornando-a só do poema, retirando-a da sua generalidade (promiscuidade: “puta”), devolvendo-a à sua origem, ao seu filho, renovando a metáfora do incesto, da religação dos corpos originalmente ligados, fechando o ciclo da vida — o crime (o escorchar e o incesto) é assim legitimado, pois só pelo “errado” a língua fica palpável: certa: apaixonada, ritmada, significada. Ou seja, o crime justifica-se em si mesmo: “Todos os crimes têm uma legitimidade, a sua, tanto o grande crime milagroso como o grande crime organizado e os pequenos crimes que ligam as pessoas ao corpo central das ordens e desordens. [...] a expiação do pequeno crime [...] é repetir o pequeno

¹⁵ Poema da parte II do livro *Do Mundo*.

¹⁶ Excerto dum poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

crime.” (Helder, 2015a: 103); o “pequeno crime” é defendido por repetição, eternização, sendo a sua própria razão de ser: autossuficiente; por sua vez, o “grande crime milagroso”, o Poema, também se legitima a si mesmo, pois destrói tudo o resto, sendo necessário que a sua razão venha de dentro, independente do mundo — no entanto, o Poema, feixe de luz, não pode ser repetido, só se repete (verbalmente ativo), apartando-se de qualquer autor-criminoso, surgindo só como Mal, sem fatores mitigantes ou fins maiores que justifiquem o ato: o poeta é criminoso, não porque tenha executado o crime intencionalmente, mas porque o crime intencionalmente possuiu o seu corpo, como este fosse uma arma, como no recontado episódio edênico do *Paraíso Perdido* (*Paradise Lost*) de Milton (Milton, 2008), onde Satanás possui a cobra, depois castigada injustamente. Leia-se um excerto dum poema do livro *Servidões*: “mandaram-me um livro praticamente sem dedicatória, / descobri que havia sangue nalgumas páginas, / não indicava de onde vinha nem quem o mandava ou até se era eu o destinatário, / só o endereço e um carimbo secreto, / de que país de que cidade de que língua inexpugnável” (Helder, 2014: 637) — sem o procurar, o poeta acha o poema já acabado, já ensanguentado, quase sem relação com o mundo (“praticamente sem dedicatória”): incompreensível (numa “língua inexpugnável”) e não-assinado (carimbado, inumanamente marcado): exigindo uma assinatura, um nome, um corpo, um cúmplice e um bode expiatório do Verdadeiro Criminoso, para sempre impune: enigmático. E o poeta, já sofrendo no mundo, é forçado a sofrer mais: “estou naturalmente mal obrigado, / e num extremo é sempre possível despenhar-se de algures para nenhures, [...] pus-me então a supor que violência era aquela entre tantas violências de sangue que se conhecem, / e nem de uma única me lembrei” (*ibidem*) — ficando o poeta “mal” e “mal obrigado”: dói-lhe o mundo hostil e dói-lhe o “mal” que é “obrigado” a fazer neste, sentindo cada dor que provoca nos Outros, corporizada em si, empaticamente; caído em ainda pior situação, do extremo terreno da dor (o penhasco) à dor absoluta (o precipício), despenhando-se “para nenhures”, para o Nada: a Dor do Poema, apocalíptico — e nem assim ele compreende a “violência” daquele livro, tão única que não se compara a nada que tivesse visto antes (apenas vira pequenos crimes, agora esquecidos, obliterados pelo crime absoluto, já não merecedores da denominação “crime”). Contudo, e felizmente, o poema é um espelho, e a dor é sempre replicada por igualmente intensa alegria: “exultei: porque / as coisas, as pessoas, [...] as palavras, tudo à volta, / são segredos de um segredo, e só isso os sustenta no vazio do tempo, / e espero estar agora mesmo a escrever, / em verbo arcaico indefectível cerrado, / um êrro absoluto, / um êrro escorchado vivo” (*idem*, 638); pelo poema, tudo se torna profundamente enigmático, e por isso vivo: em eterno movimento de decifração, suspenso por cima da Morte, suspendendo-A, ocultando-A, como um nevoeiro aparecendo por cima do Nada, flutuando por

cima do abismo. Assim surge o desejo de escrever “um êrro absoluto”, de atraíçar o Nada que é o mundo e conceber Algo: um “êrro” (*erradamente* grafado, ostensivamente não-ortografado) “absoluto”: autossuficiente (“cerrado”) e eterno (“arcaico” e “indefectível”) — um deus errado, inverso, anacrônico: criado depois do mundo onde reina. Criado por si mesmo, em autogénese, deus ou deuses, singular e múltiplos, oculto(s) em tudo para todos: “vós sois o sal da terra, / vós que escreveis e enviais cartas a cada um e a todos / — a mão do mundo, a música, as cartas derradeiras / e os sobrescritos sem destinatários” (*ibidem*): *sem destinatários* e *sem remetente*, o poema apenas indica o endereço, o local inventado, magnético, puxando tudo (o resto: o polo oposto), apontando “a cada um e a todos”: ponto-potencial pronto a ser exponenciado por cada um dos leitores, pessoalmente; e, ao mesmo tempo, escrito para os Homens, ponto-universal, tomando tudo para si mesmo, recriando-se a si mesmo, só por causa de si mesmo — um sistema fechado que se vai expandindo, como o Universo. Enorme e concentrado: “sal da terra”, nova essência “do mundo”, novo fundo de tudo, voando a oca superfície, como um fogo elevando um balão, salvando-o do abismo, ritmando-o (musicando-o, Beleza Leve), batendo-lhe como a um tambor (apenas madeira, pele e fios), como uma “mão” titânica escrevendo o mundo. Em linhas tortas: divinamente, purificando o mundo com o Mal, como nas “Três versões de Judas”, o conto de Borges, onde um teólogo, Nils Runeberg, relê Judas três vezes; segue-se a primeira: “O Verbo, quando foi feito carne, passou da ubiquidade ao espaço, da eternidade à história, da felicidade sem limites à mutação e à morte; para corresponder a tal sacrifício, era necessário que um homem, em representação de todos os homens, fizesse um sacrifício condigno.” (Borges, 2013: 162): aqui, Judas aparece como o equilibrador da Balança, contrapeso a Jesus Cristo; como o poeta que mata tudo para viabilizar o totalmente inocente poema — pois somente o absoluto pode pagar o absoluto. Tese depois substituída, reescrevendo o primeiro livro, pelo ascetismo: “O asceta, para maior glória de Deus, envilece e mortifica a carne; Judas fez o mesmo com o espírito. Renunciou à honra, ao bem, à paz, ao reino dos céus, tal como outros, menos heroicamente, ao prazer [...]. Premeditou com terrível lucidez as suas culpas.” (*idem*, 163): o sacrifício superior: culpabilizar-se pelo maior crime, sacrificar a sua eternidade, a sua alma, provando o seu amor incondicional por “Deus”, maior do que qualquer recompensa Dele — até aqui, o poeta assemelha-se a Judas, sacrificando tudo (incluindo si mesmo) pelo Absoluto, pelo Poema, Amado. Porém, é na última versão de Runeberg que surge a hipótese mais radical: “O famoso texto «[...] desprezado e o último dos homens [»] [...]»; para Runeberg, trata-se da pontual profecia não de um momento, mas de todo o atroz porvir, no tempo e na eternidade, do Verbo feito carne. Deus fez-se homem totalmente, mas homem até à infâmia” (*idem*, 165, 166); invertendo o cristianismo, Judas torna-se o Redentor, símbolo de “Deus”,

eternamente “desprezado” pelos Homens, corporizando-O no Erro, na Traição — tal como o poeta corporiza o Absoluto, criminalizando-se, antissocial, rebaixando-se, abaixo dos Homens, para o Poema se elevar, acima Destes; poeta e Poema são, assim, “desprezados” pela sociedade, que despreza o Singular, distraída no seu mundo, na sua cultura (ironicamente, cristã).

No entanto, apesar da criminalização ser social (legal), primeiro (como o centro duma voragem), o crime do poeta é contra si mesmo: automutilação, suicídio: “olhos ávidos, / áridos olhos quando tudo tem de ser novo para de novo ser soberbo, / e é esse o êrro de que ressuscito: / e depois morro” (Helder, 2014: 685)¹⁷; é a ausência no poeta, como o sonho dum suicida, que o faz procurar o Outro Lado, inventá-Lo, errando tudo; é o vazio, que o poeta é e será, que o incita a renovar-se, a ressuscitar-se e a matar-se de novo, a transformar-se incessantemente, procurando a Beleza (que não existe no mundo), vasculhando dentro de si, mexendo em tudo violentamente: ora suicidando-se, ora ressuscitando-se; ora cadeira elétrica, ora desfibrilador — ora pecador, ora santo. Esta consciência do “êrro”, esta lucidez na sua procura, fá-lo sofrer ainda mais, consciente do inevitável falhanço, consciente da perenidade da sua dor, e, mais urgentemente, da sua próxima morte: “Os ombros estremecem-me com a inesperada onda dos meus / vinte e nove anos. Devo despedir-me de ti, / amanhã morrerei. [...] É a minha vida / percorrida por um álcool penetrante, é a imediata / atenção ao misterioso trabalho da idade.” (*idem*, 72)¹⁸; o poeta, suicida, sabe exatamente quando irá morrer, escrevendo do momento anterior à morte, o momento em que esta, excessiva (“onda”, “álcool”), toma o seu corpo, alegrando-o e entristecendo-o, extremando-o dualmente, tornando-o atento aos seus extremos: aos fundos enterrados e aos altos estratosféricos, os segredos que nem ele conhecia, os mistérios. Um instante sempre jovem (nunca chegando aos trinta anos), uma inocência eterna num corpo no auge da sua força, capaz de atuar o poema: “Vi um dia alguém tomar nas mãos, entre faúlhas / velozes, pedras que pareciam / imortais. [...] Faziam / alguma coisa eterna. Era gente / de vinte e nove anos que se despedia dolorosa / pormenorizada / violentamente de uma parte da sua carne, a parte / mais iluminada” (*idem*, 73, 74); note-se: as “pedras” *pareciam* “imortais” e “Faziam / alguma coisa eterna”, ou seja, é o instante que é eterno e não o seu corpo, é o ato que é eterno e não o ator, carne do poema — possuída (como por Satanás, imortal) pela ação: a despedida, a consciência da Morte, do Nada que espera tudo, incluindo o corpo mais magnífico, mais iluminado. E o poeta não só se despede, como se torna despedida: “dolorosa”, “pormenorizada” e violenta; suicídio torturante provocando o máximo de dor

¹⁷ Poema do livro *Servidões*.

¹⁸ Excerto da parte VII do poema “Elegia múltipla” — uma elegia, também, ao próprio poeta.

possível, para fixar o instante: traumático, como uma chama lenta, queimando centímetro a centímetro, ativando singularmente cada pedaço do corpo, piromaniaco e piróforo. Esta é a tarefa do poeta, o seu eterno movimento alternante entre vida e morte: “Eu sei: despedir-se dos meses / é um ofício inquieto. [...] no fundo, no fundo, / é a boca desmanchada que sangra devagar. / Ignoro quem dorme, é um ofício novo e louco, / uma tarefa perene do coração / sobre quanto se ignora. Minha boca ressoa. / Os próprios meses ressoam” (*idem*, 96, 97)¹⁹; como “ofício”, ele terá de trabalhar a sua própria dor, sangrando e desmanchando a sua “boca”, para dar espaço a outra voz, ora impessoal, ora demasiado pessoal: o poema. Trabalhará no escuro (para criar luz), ignorando sobre que escreve, ignorando o tema secreto, poetando (obscuro) porque ignora: deixando a sua “boca” ressoar, ator: corpo unicamente para o texto — ressoando até o próprio tempo, outro instrumento musical do poema intemporal: pauta, ditadora. “Tudo isto é uma musa, um poder, uma pungente / sabedoria. [...] as palavras que estão / no alto como fungos luminosos, as palavras / que gravitam em baixo / no instável momento que avança e recua / ao pé da eternidade [...] tudo isso / disposto para a inquietação de um ofício.” (*idem*, 97): “tudo” fora do poema é primeiro “uma musa”, um elemento feminino (simbolicamente passivo, cego) pronto para inspirar o masculino poeta-poema (ativo), “tudo” é então transformado em palavras, colocadas no fundo e no “alto” do poema dual: candeieiros, “fungos” decompondo a matéria morta, ressuscitando-a, renovando-a, transformando-a em energia (depois de a matar, como um cogumelo venenoso); e em túneis labirínticos, escondendo-se no excesso de significado, incompreensíveis, e por isso eternos, hesitantes: instáveis — inquietando o “ofício”, que se move dum lado para o outro ciclicamente, seguido pelo seu oficial (não-mestre), como a linha duma escultura é seguida pela mão de escultor. “A minha tarefa inquieta de pôr a vida / na sua oculta loucura. [...] É um violento ofício, e no fundo desse ofício / violento e puro, / a boca está coberta de um perturbado sangue / masculino.” (*idem*, 98); poetar é inquietar “a vida”, possibilitar a sua exceção (inquietando mais o cúmplice poeta), enlouquecê-la: revelando/inventando a sua “loucura” interna e/ou ocultando-a com uma lógica antiquíssima/novíssima; em todo o caso, chegando a uma “vida” pura, que quebra a “vida” anterior toda: primeiro, “a boca” do oficial-poeta “perturbado”, mordido pelas lâminas carnívoras da oficina, forçado a trincar-se a si mesmo — nunca mais o mesmo: suicidado, morto, ressuscitado; suicidado, morto...

Entretanto outros crimes somam-se. Começemos pelo roubo: “[A poesia] É um início perene, nunca uma chegada seja ao que for. E ficamos estendidos nas camas, enfrentando a

¹⁹ Excerto da parte VII do poema “As musas cegas”.

perturbada imagem da nossa imagem, assim, olhados pelas coisas que olhamos. Aprendemos então [...]: é preciso apanhar a ocasional distração das coisas” (*idem*, 623)²⁰; a poesia, em constante reinício, sobrecarrega o poeta com incessantes novos significados, nunca o deixando sossegar, atacando-o, cercando-o com seu círculo de espelhos, onde tudo se reflete perversamente, onde todos os objetos, vivificados pela poesia, colocam em questão a identidade do poeta, a sua “imagem”; contra esta força maior, ele tem de atacar furtivo e atento, aproveitando o instante em que as “coisas” se distraem, se fixam, absortas, para capturá-las, roubar essas coisas imensas: instantes puros, poemas. E escapar com elas, como um carteirista: “fugir para o outro lado, onde elas nem suspeitam da nossa consciência; e apanhá-las quando fecham as pálpebras, [...] apanhar as coisas durante a sua fortuita distração, um interregno, um instante oblíquo, e enriquecer e intoxicar a vida com essas misteriosas coisas roubadas.” (*ibidem*); escapar para o “outro lado”, para o mundo inverso, o outro lado do espelho, o lado eterno, onde o criminoso encontra refúgio, onde as coisas se acalmam, se fixam — porém, a passagem é minúscula e o poeta tem de ser rápido como a luz, aproveitando o “instante oblíquo”, onde os dois lados se cruzam inesperadamente (no meio do caos), para passar com a riqueza roubada, extasiando o novo “lado”, enriquecendo-o com os seus mistérios, o seu álcool embriagante; tóxico para o “lado” anterior, destruindo-o. Extirpado de tudo: “Também roubámos a cara chamejante aos espelhos, roubámos à noite e ao dia as suas inextricáveis imagens, roubámos a vida própria à vida geral, e fomos conduzidos por esse roubo a um equívoco: a condenação ou condanação de inquilinos da irreabilidade absoluta.” (*ibidem*); o poeta também rouba “a cara chamejante”, o Outro vivo, mágico, escondido no espelho, o Segredo divino do Outro mundano: o seu calor, a sua luz e a sua violência — e também rouba as “imagens” do mundo supostamente indestrinçáveis, demasiado emaranhadas, presas e escondidas, supostamente difíceis até à impossibilidade, duras, secretas, os nós no meio do caos, os pontos de maior energia. Ao roubar estes tesouros secretos, quase-perdidos, o poeta retira “a vida própria” da “vida geral”, rouba o Segredo, a Singularidade debaixo da banalidade, rouba a magia do quotidiano, matando o mundo (que cai, sem fogo para suspendê-lo); um roubo ígneo que aproxima o poeta de Prometeu, titã, quase-deus, ladrão de fogo aos Deuses, que esconderam esta arte, até o criminoso iluminar o mundo, aquecendo-o e armando-o, endeusando os Homens, transformados e sublimados pelo dom divino. Depois, Prometeu paga o preço: a tortura eterna, o castigo adequado ao crime; mas, no caso do poeta, o castigo não se fica por bicadas carnívoras no seu fígado, os “inquilinos da irreabilidade absoluta” também são

²⁰ Excerto dum poema em prosa do livro *Servidões*.

condenados, os homens mágicos, os Outros fora da realidade, os inventados, os secretos, também são castigados pelo crime do poeta, indevidamente, equivocadamente, numa “condenação”: uma danação comum, universal, levando todos para o Inferno, aumentando ainda mais a culpa do poeta, injusto: implicando inocentes no seu crime. Sobrepondo-se este crime a qualquer um dos outros: “O que excede a insolvência biográfica: com os nomes, as coisas, os sítios, as horas, a medida pequena de como se respira, a morte que se não refuta com nenhum verbo, nenhum argumento, nenhum latrocínio. [...] Vivemos demoniacamente toda a nossa inocência.” (*ibidem*); este último crime “excede” o roubo da biografia, o roubo do mundo, pois é “a morte que se não refuta com nenhum verbo”, é a Morte, é o Silêncio inevitável, indestrutível, imune até ao poema, ao “latrocínio” — é o Inferno para Todos, porque a poesia, a “inocência”, a eterna destruição e ressuscitação, só é possível aos demónios, e, no final de cada poema, a Dor sempre os espera, eterna, como Lar.

No cadastro criminal do poeta, segue-se o homicídio, inevitável fim da apropriação do Segredo do Outro, da alteração da sua Alteridade Absoluta, como arrancar um coração e comê-lo, tornando-o parte doutro corpo, doutro coração maior, ou como arrancar um coração e pô-lo numa banca de oficina, para expandi-lo com mais carne e sangue, e então eternizá-lo em ouro. Duma forma ou doutra, o assassino escapa finalmente da sua vítima persecutória (como obsessão provocada pelo Outro), da sua prisão ubíqua: “Beber contra os livros, incendiar bibliotecas. Palavras, fogo, destruição. Cada qual deveria exercer a jubilação de assassinar pai e mãe, entrar triunfalmente na orfandade que lhe pertence e o espera ao fundo do tempo, na interioridade, na originalidade.” (Helder, 2015a: 75); o poeta assassina os pais para se libertar das condicionantes (as “bibliotecas”), e se tornar absoluto, órfão, um instante no “fundo do tempo”, um momento ucrónico, singular e original, libertado de tudo, porque transformador de tudo. Um júbilo juveníssimo exemplarmente marcado na violência de Rimbaud, o adolescente, na “Manhã de Embriaguez”: “Isto começou com risos de criança, em risos de criança há-de acabar. [...] cumpramos fielmente a jura sobre-humana feita ao nosso corpo e à nossa alma gerados: esta promessa, esta demência! [...] Temos fé no veneno. [...] Eis o tempo dos ASSASSINOS.” (Rimbaud, 2007: 37); o riso da “criança”, inocente, demente e negligente, assassina qualquer obstáculo, perseguindo a todo o custo a sua fantasia, que, isolada do mundo, destrói-o, restituindo o corpo da “criança” a si mesmo, liberto das amarras; excedendo-se, sobre-humano, loucamente apontado ao impossível, sem precauções; prosseguindo cegamente só por “fé” na destruição, no apocalipse que poderá abrir caminho ao sonho infantil, inspirando a traição à realidade, para a “criança” ser fiel ao seu Absoluto. No entanto, em Herberto Helder,

o júbilo é acompanhado por uma tristeza saudosa, e o alegre crime acaba por também doer no poeta, que ainda se lembra, porque a sua inocência não é perfeita: “Estás verdadeiramente deitada. [...] Mãe, pouco resta de ti na exaltação do mundo. Às vezes / misturas-te um pouco nos terrores da noite ou olhas-me, / vertiginosa e triste, através / das palavras. // No outro lado da mesa estás inteiramente / morta.” (Helder, 2014: 55)²¹; a “Mãe” é imobilizada e estendida “verdadeiramente”: até ao seu fundo, presa no poema: separada “do mundo”; por vezes, ainda reentra nos sonhos do poeta, nos estilhaços da memória destruída, ou olha-o do poema, “triste”: morta e traída pelo próprio filho, fixada como numa cruz, torturada pela eternidade fora, no Inferno, pois “do mundo” já não sobra nada dela viva, só fantasmas, demoníacos, assombrando-o. Insinuando perguntas no filho: “Como pudeste morrer / tão violenta e fria, / quando os meus dedos começavam a agarrar-te / a cabeça inclinada dentro / das luzes? Não podes levantar-te dos retratos antigos / onde procuro afogar-me como uma criança [...] E não atravessaremos juntos as cidades redentoras” (*ibidem*); é no momento em que o filho finalmente começa a compreender a mãe que ela morre, capturada pelas suas mãos demasiado fortes, que penetram o seu crânio e assassinam-na, só sobrando dela imagens fixas, poetizadas, que infantilizam o filho, para sempre inocente no poema, onde pode morrer e livrar-se da dor de saber que quer ele quer a mãe nunca serão salvos, a dor de saber que ele, sozinho, os condenou. “Tu desapareceste. É um erro / das musas distraídas. Não há guindaste que te levante / do coração das águas / onde apodreceste envolvida no halo do teu amor invisível, / ou recolhida na tua carne rápida, ou / ligeiramente tocada pelo ardor / de uma existência pura.” (*idem*, 56); a Mãe morreu, assassinada pelas “musas distraídas”, pela necessidade da poesia de se focar num instante absoluto, erradicando tudo o resto, de aproveitar a distração das coisas para roubar o centro destas — e, depois, ela nunca poderá ser ressuscitada igual, a sua nova vida será absolutamente diferente: Mãe de ouro: luminosa, concentrada e imortal, tão distante da “apodrecida”, decomposta pelo “halo” do seu “amor invisível”, o seu lado absoluto, o brilho santo, o amor divino pelo filho, que ele possuiu para destruí-la, eternizando só esse seu Segredo, que a destrói de dentro, ardente, tão puro que queima o resto dela; que fica a pairar no poeta como desejo: “Imagino que seria possível tocares porventura / a minha boca. [...] talvez / pudesses salvar-me como uma palavra pode / salvar um pensamento, ou uma / breve música pode acordar do abismo inocente / da noite / um instrumento encerrado nas cordas extenuadas.” (*idem*, 56, 57) — o filho ainda sonha que a Mãe o salve, que toque no seu canto, e o torne bondoso: um canto que não mate o poeta no seu processo, que o deixe intacto,

²¹ Excerto da parte VI do poema “Fonte”.

acordando o seu corpo como música, e não como mero instrumento, usado até ao lixo. Este sonho é sintomático do fracasso do poeta, que deseja porque falha, morre: não-eterno, exigindo constantes alterações no poema (exigência marcada na constante reescrita da obra de Herberto Helder), cíclicas mortes e ressuscitações, evocando, na sua forma mais violenta, “As Vontades Satisfeitas” de Michaux: “o mesmo homem estende-me a sua goela abominável que eu enterrarei dentro dos seus ombros até sobrevir a morte, e, uma vez concluída a morte, com o homem já frio, se houve um pormenor que me aborreceu, ressuscito-o [...] e reassassino-o com os retoques adequados.” (Michaux, 1999: 179) — contudo, em Herberto Helder, parece haver sempre mais “um pormenor” que aborrece, e o poeta está condenado a ressuscitar e assassinar sempre os mesmos: Mãe, Amada, Outro (sempre Diferentes); que o assombram eternamente, castigando-o cada vez mais pelo seu crime.

Um ciclo de morte que não exclui outros alvos, aliás, o poeta situa-se por definição contra o mundo, acumulando homicídios até ao genocídio, até ao apocalipse — um ódio que tem, também ele, afinidades com Michaux: “Hei-de contruir-vos uma cidade de farrapos, eu! [...] Há-de sustentar e inchar, há-de gritar-vos à cara [...] Ó mundo, mundo estrangulado, ventre frio! / Nem sequer símbolo, mas ausência, eu contra, [...] às toneladas, hei-de / arrancar-vos tudo aquilo que me recusaram em gramas.” (*idem*, 113, 114)²²; o poeta constrói usando os estilhaços daquilo que destrói, mata para oferecer sacrifícios ao poema, que então se compõe sozinho, e cresce, atacando tudo à sua volta: no seu canto-grito; pois o “mundo”, infértil, banal, “estrangulado”, não merece existir, não chegando sequer a símbolo, a componente do poema, ele é só um vazio que mostra aquilo que poderia ser, aquilo que o poema será; contudo, o “mundo” não deixa de ser cruel para com o poeta, e o ódio dele é tão “lógico” quanto pessoal, originando um poema claro e odioso, feito da destruição do “mundo” e para a destruição do “mundo”, retirando tudo o que o “mundo” roubou ao poeta e o resto também, como juros injustos, vingativos. Esta posição antagonista é sublinhada, nomeadamente, no texto “(*a poesia é feita contra todos*)”, onde o poeta-poema se encontra sozinho contra o mundo, seu inimigo mortal: “Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção. Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo. [...] A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só.” (Helder, 2015a: 152, 153, 154); o poeta, criminoso, opõe-se sempre à sociedade, atacando-a toda sozinho, sem qualquer organização criminosa a apoiá-lo (isso seria outra sociedade); e, quando comete um crime, este nunca terá só um alvo, mas atacará sempre o

²² Excerto do poema “Contra!”.

“mundo” todo também, atacando de forma singular e universal — odiando pessoalmente: como crime de paixão, enquanto ataca as fundações da sociedade: como guerra — colocando todas as pessoas (do “mundo”) mais próximas umas das outras do que dele, como um extraterrestre tentando fazer uma limpeza racial a toda a raça humana. E nem aí ele cessa: “Até que Deus é destruído pelo extremo exercício / da beleza. // Porque não haverá paz para aquele que ama. / Seu ofício é incendiar povoações, roubar / e matar, / e alegrar o mundo, e aterrorizar, / e queimar os lugares reticentes deste mundo. / Deve apagar todas as luzes da terra” (Helder, 2014: 139)²³; o poeta deve destruir tudo, até o absoluto vigente: “Deus”, deve realizar um Apocalipse que destrua até Céu e Inferno para abrir caminho a algo radicalmente novo: isolado como o Ponto onde se concentrou tudo antes do *Big Bang*, o poeta “deve apagar todas as luzes” para a nova luz sair limpa, deve “queimar os lugares reticentes deste mundo” para um Lugar Claro surgir, deve destruir todo este “mundo” (reticente) para alegrá-lo com um Mundo que faz qualquer sacrifício valer a pena, incluindo o Medo, dor eterna, de Tudo desaparecer. Pois o dever do poeta é ser criminoso: falhar o dever perante a sociedade para honrar o seu Amor único pelo Absoluto, pelo Porvir, como poeta-profeta, o seu dever *só* para com o Poema: “Se pedem: canta, ele deve transformar-se no som. [...] ele não deve ser como o maior violino. / Ele será o único único violino. / Porque ele começará a música dos violinos gerais / e acabará a inovação cantada. [...] Vive nele o fim espalhado da terra.” (*idem*, 140); o poeta nem a Deus se pode comparar, para estar completamente sozinho (“único único”), para começar algo tão novo que nem Deus o preceda; onde do Poema tudo nascerá, não permitindo sequer novos poemas, inovações, só a continuação da “música dos violinos gerais”: pequenos, agudos e inumanos, delicadamente tocando sozinhos para sempre a Música orquestrada naquele último novo instante — só aí haverá Poema: eternamente cantado, tão perfeito que não permitirá a existência doutros mundos no passado, no presente ou no futuro: Finalmente um Apocalipse Total.

Depois do genocídio apocalíptico, pode parecer redundante continuar uma lista de crimes do poeta, no entanto, existe um crime (culturalmente) ainda mais grave: a pedofilia: “aos setenta e sete é tudo obsceno, / não só amor, poema, desamor, mas setenta e sete em si mesmos / anos horrendos, / nudez horrenda, / vê-se o halo da aparecida, catorzinha, onda defronte, [...] rebenta a mais que a nossa altura, / brilha com tudo o que é de fora: quadris” (*idem*, 548)²⁴; aqui, o poeta aparece biograficamente velho, de corpo horroroso, perdido até a adolescente surgir como um anjo, inocente, brilhando com a luz de tudo, como um espelho,

²³ Excerto da parte II do poema “Lugar”.

²⁴ Excerto dum poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

um poema, salvando o poeta da sua horrível idade (é curioso que na rapariga se transformem os dois Algarismos Sete, somando-se, poupando ao velho a sua idade, numa operação limpa, matemática) — pois na vagina da menina está concentrado o seu excesso (a sua força rebentando mais alto do que o velho poeta), no centro do quadrado das “quadris” está toda a sua luz, no ponto de religação entre homem e mulher (criança). Uma relação por natureza violenta, antiética, antitética, entre o homem, velho, “obsceno”, e a criança, frágil e angélica, perfazendo uma imagem horrível e bela, de corrupção e de purificação simultaneamente, incompreensivelmente: “a beleza é sim incompreensível, / é terrível [...] e eu trabalho quanto posso pela sua violência, / e tu, catorze, floral, toda aberta e externa, arrebatame nos meus setenta e sete vezes êrro / de sobre os teus soalhos até à eternidade, / com o apenas turvo e sôfrego / tempo” (*idem*, 549); seguindo uma exigência maior, o poeta tem de fazer tudo pela “beleza”, incluindo este crime, e é possuído pela criança, que, por um instante, corrige os seus erros, expondo-o ao sol, à luz pura da inocência, que se abre “toda” para ele, que lhe dá seu corpo (puro, externo) para ele se fundir com ela, permitindo-lhe chegar à eternidade nesse instante, nesse momento efêmero e belo como uma flor, feixe de luz, ucrónico, *entre* o tempo, escuro, que mastiga, come e bebe tudo, que tirou e tirou ao poeta até o seu horrendo estado atual. Desculpabilizando o poeta, de certa forma: “¿mas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, desconstruída / nas contas, é que é abusiva? [...] porque o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo, / a tua, a proibida, entrar por mim adentro / e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, [...] em mim, bicho vil” (*ibidem*); o poeta, passivo (“entra por mim adentro”), só obedece à “beleza”, *abusado* por Ela: absoluta (“único sentido”) e “desconstruída” com tudo, secundarizando o crime, quando comparado com a necessidade do velho poeta se encontrar com Esta, iluminado pela criança, violentamente, criminalmente fundindo-se os dois num único corpo, que salva e mantém salvo o “bicho vil” durante o instante orgástico, abençoado pela graça divina, exterior às leis dos Homens.

4. Anticanónico

Em Herberto Helder, a criminalidade, o ataque às leis da sociedade, é naturalmente acompanhada por um ataque à cultura (ela própria uma espécie de lei da sociedade) — na sua antologia de poesia moderna portuguesa *Edoi Lelia Doura*, o poeta reúne um conjunto de poemas em muito afastado do cânone literário português (por exemplo, rejeitando Sophia de Mello Breyner em favor de poetas desconhecidos, como Manuel de Castro); no entanto, o livro não é reeditado, não se institui: num gesto anticanónico, contra qualquer tipo de cânones, e *não* contracanónico, como nova cultura, como contracultura, como a surrealista. Esta hostilidade contra a cultura é especialmente notória em *Photomaton & Vox*: “A história, a cultura [...] fornecem graus menores de sentido, desordens pequenas de símbolos, um secreto convite [...] para a completa representação expressiva das coisas, uma metáfora da totalidade e unidade formais do mundo. A realidade é um repto. A poesia é um rapto.” (Helder, 2015a: 23); a “cultura” apenas significa “a realidade” ligeiramente, abanando-a com cuidado, um pequeno empurrão desordenando um pouco o “mundo”; mas nela está já presente uma amostra de que é possível desordená-lo, de que até é possível transformá-lo radicalmente através dum Símbolo, duma “metáfora” que una o mundo, não se ficando pela comparação à “unidade” deste. O poeta será aquele que vê na “cultura” o seu “secreto convite”, o seu exemplo menor, e que depois a capture, a domine, a rapte, tomando-a viva para si mesmo e fazendo dela o que quiser, para o seu desejo: o poema. “A realidade”, musa cega, inspira o poeta a criar, mas não compreende o que o poeta cria, nem poderá ver a criação (pois, depois do “rapto”, nunca os raptados voltam os mesmos, morrendo e até se alegrando com o raptor, enlouquecidos pelo síndrome de Estocolmo). Será assim imperativo que o poeta reaja ao repto, a todos os reptos, e ataque, como nesta “Uma vida de cão” de Michaux: “Os livros são o que mais me chateia. Não deixo uma única palavra no seu sentido nem sequer na sua forma. [...] Apanho-a e [...] extirpo-a e desvio-a definitivamente do rebanho do seu autor. [...] milhares de frases e eu tenho de as sabotar todas. É uma necessidade.” (Michaux, 1999: 43), uma necessidade: vital, uma obsessão: alterar tudo o que se lê, transformar toda a cultura para a sua Metáfora, tirá-la do seu autor original, raptá-la e sabotá-la, desmontar toda a cultura para abrir caminho ao seu poema — assim podemos ler a ambivalência de Herberto Helder em relação aos seus antepassados literários: imprescindíveis como repto, como inspiração (fonte) para a sua obra, e um obstáculo a esta, um obstáculo que *tem de* ser destruído.

A cultura, como leitura do poema, será sempre mais curta do que este, uma simplificação, uma generalização para ele poder ser explicado e compreendido: “A decifração não podia abranger a matéria inteira do enigma. Para funcionar, o sistema via-se obrigado a dispensar o que o excedia. A decifração manteve-se assim, por princípio e necessidade, mais pobre que o seu objecto: o enigma.” (Helder, 2015a: 119); sistematizar o poema é reduzi-lo, retirar-lhe as partes que não se encaixam no “sistema”, mutilá-lo, retirar-lhe a sua singularidade, banalizá-lo — felizmente a cultura falha, mesmo afirmando alcançá-lo: se “o sistema” fosse realmente capaz de capturar “o enigma”, de resolvê-lo, o poema morreria, escusado como uma folha de papel riscada, e a cultura pararia, sem “objeto” para decifrar. “A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação. Compreenda-se: a cultura é a moral da imaginação; fecha prudentemente a excessiva abertura da linguagem, a formulação entusiástica do símbolo. Quem está fora da cultura propicia-se à revelação.” (*idem*, 120); o poeta estará assim obrigatoriamente “fora da cultura”, para poder ser arrebatado pela revelação e para poder revelá-la (como um crente e um profeta), para poder ler verdadeiramente os poemas, para poder raptá-los pessoalmente (amoralmente); pois o poema não pode ser lido em segunda mão, num esforço social, generalizando-o “prudentemente”: nesse momento, deixaria de ser poema: “excesso” sobrecarregando a vida, a “linguagem”, levando-a além dos seus limites, além do carácter hermenêutico do crítico literário, que tenta chegar à resposta do poema, tentando traduzir o idioma do poema para o idioma do leitor, como cada “símbolo” no poema pudesse ser explicado noutra língua. Porém, o poema é intraduzível: “A revelação é um puro espaço de contradição; e só a contradição é abrangedora bastante para conter as dimensões do símbolo. [...] A contradição conduz à linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta. A cultura [...] é omissa” (*ibidem*); o poema só pode ser lido dualmente, absurdamente, illogicamente, e nunca pela unívoca cultura “omissa”, que tenta finalizar o poema, simplificá-lo com uma resposta lógica, única e contínua, como o poema fosse um objeto científico como qualquer outro, procurando uma verdade clara e final para o seu problema, procurando desmanchar o enigma — pelo contrário, o verdadeiro leitor de poemas envolve-se no enigma, tornando-o cada vez maior, fazendo-lhe novas perguntas, deixando-o cada vez mais misterioso. Ora, a instituição literária por excelência é a Academia (da qual esta dissertação faz parte), ensinando (e ensinar é generalizar) poesia, reduzindo-a, tornando-se “símbolo”, auge, da “revelação” empobrecida: “já não tenho mão com que escreva nem lâmpada, / pois se me fundiu a alma, / já nada em mim sabe quanto não sei / da noite atrás da luz [...] já nada tenho com que morrer depressa, / excepto / tanta hora somada a nada: / e

rivalidade do poema com o mundo: “Nunca há surrealismo, porque o surrealismo que houver será sempre uma «descrição do mundo» (Juan Matus), em que se implica um preconceito gradual ou termométrico da realidade. Quando a montanha se cruza com o profeta, a história da realidade regressa ao seu lugar” (Helder, 2015a: 64); “o surrealismo” nunca se afasta do “mundo”, apenas o descreve numa forma preconceituada, consoante as suas leis, consoante a sua cultura, ou seja, “o surrealismo” apenas substitui uma generalização por outra, onde o “mundo” continua no mesmo sítio (não-transformado), onde os seus poetas-profetas (como Maomé) são dominados pelo “mundo” (pela “montanha”) e tudo volta ao início — ao libertar-se do “mundo”, Herberto Helder, de certa forma, torna-se mais surrealista do que eles próprios, mais livre, mais imaginativo, mais absurdo, mais subversivo: mais surreal. Obviamente, esta libertação não apaga todo e qualquer contacto da poesia heldertiana com a poesia surrealista, “apenas” o transforma: leia-se o poema “o jovem mágico” de Mário Cesariny, principal figura do movimento em Portugal: “Vivia longe longe já se sabia / tão longe que era absurdo querer determinar / metade campo metade luz / aí era a sua casa o sítio onde era longe [...] o jovem mágico das mãos de ouro / que era todo de empréstimo à minha noite [...] era um falsário / um fugido de outro” (Cesariny, 2004: 25), recuperando a conceção surrealista do poeta-mágico, este ser extraordinário vive “longe longe”, distante de tudo, inocentemente (“jovem”), num local indeterminável, inalcançável: “sua casa”: brilhante, como um feixe, instantâneo, e, simultaneamente, vasta e aberta como um “campo”; donde ele, como um poema, por vezes sai e entra no mundo banal, iluminando-o, emprestando “luz” à sua “noite” por um momento (como qualquer “empréstimo”) — contudo, esta é uma “luz” falsa, dum falsificador, pois o verdadeiro “mágico” nunca aparece, esse continua sempre “longe longe”, e esta “luz” menor, caindo sob o abençoado-leitor, nunca é suficiente, deixando-o sempre à procura de mais. Então o falso “jovem mágico” fala: “*nem há noites assim não há encontros [...] não há corpos amantes não há luzeiros de astros / sob tanto silêncio tão duradoura treva [...] eu vou nascer feliz numa cidade futura / eu sei atravessar as fronteiras das coisas / olha para as minhas mãos que te pareço agora?*” (idem, 25, 26); o jovem mágico admite a sua falsidade: a impossibilidade do encontro com o sujeito poético, ou com outro qualquer, nem no amor, porque, sob “*tanto silêncio*”, sob o vazio que cobre todas as coisas, não pode haver verdadeira união, tem de se falhar, tem de se ser um falsário; porém, ainda assim, ele alegra-se, sabendo que irá “*nascer feliz numa cidade futura*”: profeta, existindo para o porvir, para o absoluto, pois sabe “*atravessar as fronteiras das coisas*”, sabe fazer magia, sabe passar para o outro mundo, o surreal, o outro lado do espelho — acabando o discurso a apontar para as suas próprias “*mãos*”, de ouro, única característica palpável da caracterização do jovem, como ele fosse só estas, sua

passagem para o outro lado, suas portas penetrantes: as “*mãos*” rápidas e furtivas do prestigiador, as “*mãos*” loucas, emancipadas do poeta. Mas, nesse instante, o poema inverte-se, finalizando a descrição, na 3ª pessoa, do jovem mágico: “No entanto surgiu como simples criança / conseguia sorrir sentar-se verter águas [...] livre natural / ele que era um fantasma um fugido de outro // um que nem mesmo se chamava assim / o jovem mágico das mãos de ouro / desaparecido nu de todos os sítios da Terra.” (*idem*, 26); em Herberto Helder, não haveria, porventura, a locução adversativa “no entanto”, já que nesse poema a inocência é inseparável da magia (obsessão infantil), aliás, é a inocência que torna “o jovem” num “mágico”, é o que o torna num jogo de ilusão, fantasmagórico, não deixando sequer que lhe conheçam o nome, só mostrando as “mãos” “de outro” (“de ouro”) — “desaparecido nu de todos os sítios da Terra”: ubiquamente ausente: um absurdo, uma negação que não é igual a zero (negar algo é diferente de negar outra coisa), revelando a sua fantasmagoria, o seu jogo absoluto de aparição/desaparição, a sua independência de tudo: a sua nudez. Esta leitura do poema “o jovem mágico” não deixa de ser marcada por Herberto Helder, também, porque os dois poemas se chamam mutuamente; questionando, através de Cesariny, o ataque ao surrealismo todo, ou, pelo menos, lendo-o como um mal necessário para o poeta se emancipar, e criar o seu mundo, matando mais uma das suas musas cegas para esta não se poder vingar mais tarde, colocando-o na ribalta.

Esta ambiguidade, criada pela dicotomia liberdade/influência, no entanto, não enfraquece o ódio presente em cada poema — aliás, com a utilização dum símbolo herbertiano para o título dum livro de António Ramos Rosa: *A Rosa Esquerda* (Rosa, 1991), a hostilidade perante a cultura ainda se agrava mais: “*rosa esquerda*, plantei eu num antigo poema virgem, / e logo ma roubaram, / logo me perderam o pequeno achado, / mas ninguém me rouba a alma, / roubam-me um erro apenas que acertava só comigo, / um umbigo, um nó, / um nome que só em mim era floral e único” (Helder, 2014: 651)²⁶; o símbolo pertence ao poema, símbolo da independência deste (“umbigo”), não podendo ser tirado, sem se desfazer (“nó” entre os fios), sem se tornar comum, copiado, não-poético, já que é a coerência interna do poema, os fios, que faz o símbolo brilhar — fora desse mundo, arrancada da terra, a flor murcha e morre. O que não impossibilita o poeta de tirar algo doutros poemas para o seu, apenas terá de roubar melhor: “¿como distinguir o mau ladrão do bom ladrão? o mau ladrão / rouba a cinza e o bom ladrão rouba o fogo [...] o fogo é posto ali para ser roubado pelos loucos, / a cinza é posta às portas do carnaval para espalhar no rosto, [...] quem tem a mão queimada tem em tudo fogo posto”

²⁶ Poema do livro *Servidões*.

(*idem*, 661)²⁷; enquanto o “mau ladrão / rouba a cinza”: cinzenta, morta e fria, para tapar a sua face, para se fingir outro fracamente, como os fracos atores de “carnaval”, onde todos fingem socialmente, meramente para os outros verem, para fazerem parte da festa geral; “o bom ladrão rouba o fogo”, gasoso e escaldante, “rouba” impossivelmente, queimando-se no processo, sabendo que se iria queimar, suicida (antissocial), respondendo, sem outra razão, ao apelo do poema “posto ali para ser roubado por loucos”: ponto desenhado para potencializar novos mundos impensáveis, “fogo” ateado para criminosos-leitores porem “fogo” a tudo, apocalipticamente. Em Herberto Helder, este processo paródico repete-se, como no caso do poema “Húmus” (*idem*, 223), onde excertos do livro homónimo de Raul Brandão (Brandão, 2015) são montados livremente, homenageando o romancista e atacando-o, poetizando a sua obra: transformando o enigma menor do romance no enigma maior da poesia. Entre as várias apropriações de outros poemas, o caso mais extenso é o *Bebedor Nocturno*, um livro de poemas “mudados para português”, não-traduzidos, como é “exposto” num texto (com o mesmo nome do livro anteriormente referido) em *Photomaton & Vox*: “Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. [...] Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousa não só um poema português como também, e sobretudo, um poema meu.” (Helder, 2015a: 68, 69); não saber a língua de origem é libertar-se, afastar-se automaticamente das regras dos tradutores, como poeta paródico, que se apodera do original e cria um poema seu com esse fogo, o fogo que não pode ser simplesmente capturado pelas leis gramáticas duma língua, exigindo ousadia (antigramatical), risco, para o poeta se poder armar de tão instável energia. Um ladrão apaixonado pela riqueza roubada: “a técnica da paixão [...]: o estilo de / restituir ao seu conexo sobressalto, de sangue / autoral, os bruscos / poemas transracionais, [...] para sermos estudantes do sentido: [...] arrebatados pela / razão jubilatória: / porque / *um poema é a melhor crítica a um poema*, / John Cage” (Helder, 2014: 603, 604)²⁸; o poeta paródico restitui o parodiado “*poema*” ao seu “conexo sobressalto”, à sua razão violenta (“de sangue autoral”), excessiva, à sua irregularidade “transracional”: que ultrapassa a razão cultural, criando uma nova, incapturável — estudada pelo novo poeta, sem professor, autodidata, analisando detalhadamente o enigma infundável, obcecado, dominado por ela: “razão jubilatória”, divina, “razão” oculta que alegra o leitor/poeta, sem ele a compreender: fazendo-o escrever um novo “*poema*”, com a mesma razão, o mesmo tremor, o tremor de tudo (ainda incapturável para ele, ainda excessivo) — sublinhando a citação de John

²⁷ Excerto do poema “*Heinrich von Kleist versus Johann Wolfgang von Goethe*”.

²⁸ Excerto dum poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

Cage: um enigma impossível não deve simplificado com uma postíça clarificação sintética; pelo contrário, deve ser lido e respondido com novas perguntas, e, no melhor caso, com um novo enigma que oculte a sua “razão” ainda mais: uma nova pergunta absoluta, um novo “poema”. Um segundo “poema” trabalhando sobre o primeiro: “espécie de mecânica quântica, poema / nu ou vestido na escuridão, maravilha / irreal estroboscópica [...] poema contra poema, inóspita beleza! enquanto / o texto / se abrasa: outra / crítica, não a que não encarna, porque é milagre, / o âmago escrito, o minúsculo, o escondido” (*idem*, 604); como a “mecânica quântica”, como o gato morto e vivo de Schrödinger, o poema está “nu” e “vestido” na sua caixa escura, misteriosa e selada, estático e, ao mesmo tempo, movendo-se a altíssima velocidade: estudado por um estroboscópio: analisado pela alternância entre a luz intensa e a escuridão, parando o singular objeto na folha impressa, sem o parar fora dela. Este estudo não deixa de ser uma afronta, um duelo “poema contra poema”, pois o primeiro “poema” não se oferece, inóspito, resiste para não ser roubado, para um poema maior não surgir; e neste duelo abrasam-se os dois, onde o poema mais antigo se mantém vivo, animado pelo fogo do combate, por esta “crítica” que “encarna”, que possui o seu corpo (ao contrário da “crítica” académica), indo demasiado longe, ao seu “âmago”, ao seu centro invisível, ao pequeníssimo detalhe, à variação atómica incerta (“quântica”). O atrito criado pela fricção entre dois poemas pode ainda multiplicar-se com a aglomeração de mais textos, como é o caso do poema “A máquina de emaranhar paisagens”, um poema-montagem dum excerto do Génesis, outro do livro do Apocalipse, um excerto de François Villon, outro de Dante, um verso de Camões e um excerto do próprio Herberto Helder — os seis textos originais aparecem na primeira página, como matérias-primas, e são cruzados e fundidos (por uma “máquina” (automática, inumana), emaranhados numa única rede indestrinçável: um novo enigma) ao longo das páginas seguintes. As fontes são as primeiras a sobressair: um texto sobre o início do mundo e outro sobre o fim, um poeta medieval criminoso e o poeta-profeta renascentista que inventou o Inferno, o poeta privilegiado da língua portuguesa e o poeta português que assina este poema de montagem (e automontagem) — enfatizando-se a dualidade do poema: de início e de fim do mundo, de criminalidade e de santidade (e infernalidade), de cânone (o verso extraído d’*Os Lusíadas*²⁹ (obra portuguesa canónica) é central no mito sebastianista (mito português canónico), profeticamente: antes sequer do jovem rei “morrer” em Alcácer-Quibir) e de liberdade (o cúmulo da inocência: destruir os próprios poemas). Quanto à montagem, esta não se limita a reorganizar as frases e as expressões dentro destes excertos, cria algo radicalmente

²⁹ “Maravilha fatal da nossa idade” (Camões, 2016: 12)

diferente: “No espaço das fábulas os mortos, cegamente presos, estavam aniquilados pelos lábios e beijavam a grande luz, a grande morte. E fez-se a separação entre a boca e os livros. [...] eu vi os mortos brancos despertar debaixo do céu fatal, e ficavam pequenos e grandes.” (Helder, 2014: 219, 220); todas as palavras deste excerto estão nos textos originais, mas a sua transformação nem mantém juntas sequências de quatro palavras seguidas (apesar de excertos longos dos textos originais continuarem a aparecer ao longo da montagem, que, aliás, acaba com uma passagem ~~intacta~~ do primeiro dia do Génesis: ciclicamente); assim, o novo poema mantém-se “fiel” (bom ladrão), tenuemente, delicadamente, aos textos originais, tornando-os partes coerentes do “poema contínuo”: recuperando a descrição do poema como “espaço das fábulas”, animalizando “os mortos”, corpos instintivos e violentos consciencializados (possuídos) pelo poema (o livro separado da “boca”, dominando-a); iluminados, acordados dualmente (“pequenos e grandes”: absolutos) pelo poema ressuscitador: “a grande morte” matando de novo “os mortos”, vivificando-os com a dupla negativa — exatamente como os poemas parodiados, que despertam com a nova morte que o novo poema lhes dá.

5. A ressalva irónica

Ressalvam-se à lei anticultural, antissocial, de Herberto Helder certos momentos de camaradagem em contraculturas — apropriadamente, o próximo texto citado chama-se “(*cumplicidades menores*)” —, extremadas quanto possível: “Naquela sociedade canibal [...] Se passava alguém, via cadáveres. Não sei qual de nós [...] se não transformou em cadáver. [...] Talvez pretendessem aterrorizar, mas ninguém olhava muito, e o terror era então um jogo restrito, um lume pessoal de queimar os dedos.” (Helder, 2015a: 27, 28); quebrando um dos tabus (os crimes silenciosos, excessivos para detalhadas descrições públicas: o canibalismo, o incesto, a pedofilia), uma “sociedade” forma-se, centrada no crime onde todos se tornam eventualmente alimento, uma “sociedade” de crimes mútuos ligando os vários elementos sem eles perderem a sua singularidade (a sua culpa), ignorando-se uns aos outros (“ninguém olhava muito”), mantendo os olhos nos seus próprios “cadáveres”, evitando “o terror” alheio como um poeta altera (ignora) outros poemas para evitar ser dominado por estes: a cada um o seu “terror” fechado, aterrorizando o próprio corpo aterrorizador (num “jogo restrito”), queimando os próprios “dedos” de forma “pessoal”, livre — ironicamente, como apenas canibais (imorais) conseguissem (eticamente) respeitar as singularidades pessoais em “sociedade”. Estabelecendo estranhos elos entre eles, estranhos: “Gostávamos uns dos outros não muito por amor mas por inquieta cumplicidade. Praticávamos juntos tanta ironia feroz, tanta decifração incómoda e [...] malevolência, que já não era possível pensarmos em ser de outra raça. Cada qual foi sendo da mesma raça por caminhos desiguais.” (*idem*, 28); o “amor” (de certa forma, o contrário da “ironia” — ele: fusão, ela: distanciamento) é impossível entre os criminosos, entre os poetas, que, em vez disso, se assemelham geneticamente (como primos distantes) pela belicosidade, como uma matilha de cães, mordendo juntos o mundo; todos rafeiros, mas cada um ainda louco à sua maneira, decifrando o mundo com a sua irrepetível loucura, ferindo-o com os seus próprios crimes; animais atacando tudo com suas bocas violentas: irónicas, arraçados (originais) e parentes por causa dessa inflexão de voz, como a “ironia” fosse pior crime (com mais profunda “cumplicidade”) do que o canibalismo, essa “ironia” descrita como “feroz”, mesmo perante a bitola canibal. Uma “ironia” que os ocupa, transformando-os (e tudo à sua volta) nela: “Tínhamos uma lucidez espertamente luciferina, crueldades para uso centrífugo e centrípeto. [...] Não havia perdão entre nós, nem entre nós e o mundo. Tudo quanto foi dito e feito possuía uma doçura ocultamente envenenada pela raiva e o medo.” (*ibidem*); as suas próprias inteligências demoníacas destroem-nos (centrípetas, puxando tudo contra eles, e

centrífugas, despedaçando-os em todas as direções) e destroem “o mundo” (ainda centrípetas e centrífugas, respetivamente: arrancando tudo deste e afugentando-o para o vazio distante, sumindo-o), não deixando lugar para “perdão”, dentro ou fora — criminosos perante todos, não lhes resta um único momento limpo, puramente bondoso, pois em tudo se infiltra o mal (tudo pode ser ironizado): a “raiva” e o “medo”, o ódio oblíquo, a ironia (conotativa) escondida atrás de toda a denotação. Ubíquo pecado, sem solução possível, ele próprio já um paliativo para um mal maior: “mexidos sempre por esse culto da ironia que sabe minorizar tudo, mesmo os nossos extremos. Pois nunca serão bastante extremos em referência à totalidade apostada. A ironia não salva, mas ressalva.” (*idem*, 30); os poetas, ironizando, ressalvam-se do seu Falhanço, da sua pequena obra, quando comparada com a Desejada (até nos seus limites, onde sacrificaram tudo); pois o poema compara-se sempre ao Poema, diminuindo também o crime perante o Crime, o relativo perante o Absoluto — e “a ironia”, aludindo a Esse, coloca um asterisco entre os delitos do poeta, referindo o quanto pior (mais intensa) a destruição poderia ter sido; não o salvando da pena, mas, ainda assim, amenizando-a. Esta minorização está marcada em qualquer comparação com o absoluto, como é (*também*) o caso do poema “As musas cegas”: “extinguiria minha alma / cantando humildemente. Fecharia os olhos / sob os anéis dos astros, e entre os violinos / e os fortes poços da noite descobriria / a ardente ideia da minha vida. / Em noites assim amaria o fogo [...] Cantaria como um louco este grande / silêncio do mundo” (Helder, 2014: 75)³⁰; note-se o uso do condicional: a hipótese do poeta suceder na sua missão, escrevendo o Poema: extinguindo a própria essência humana, com humildade, oferecendo-se, como uma migalha, a Ele; sacrificando-se, cegando-se debaixo das luzes circulares das estrelas (esses pontos com verdadeira luz própria), expondo-se à revelação invisível, à “ardente ideia” da sua “vida”, a sua nova essência, tornando-se puro espelho da luz estelar, amando-a exclusivamente — como o ator, esvaziado, só ama o poema a que oferece o corpo — como “um louco” possuído por uma obsessiva “ideia”: o “grande silêncio do mundo”, o “grande” fundo debaixo de toda a música: a Pauta, as linhas inamovíveis, Cantadas por ele, milagrosamente. “Era tão pura a ideia de que o tempo começava / depois do verde e fértil e exaltado / mês da carne. [...] E eu adormecia / e sonhava um homem em voz alta, um vidro / incandescente, uma fina flor / vermelha colocada sobre a mesa. Era tão violenta / a ideia de cantar sem fim” (*idem*, 75, 76); aqui, o condicional deixa de ser a forma verbal predominante, substituído pelo pretérito imperfeito do indicativo, marcando que a esperança de escrever o Poema morreu, e resta apenas ao poeta minorizar essa anterior fé cega, como um adulto rindo-

³⁰ Este excerto é da parte I do poema.

se, invejoso, dos próprios sonhos de infância, irónico, até sarcástico, atacando a inocência, odiada (torturante, decepcionante), esvaziando-a; porque esse sonho de começar um novo “tempo”, de ser um “homem” novo, não passa duma quimera, duma aposta impossível contra o Absoluto, perdida à partida, por definição; aposta louca que faz o poeta obcecado (viciado) continuar a poetizar, sempre falhando — apenas consolado pela ressalva da ironia, uma nova cláusula na acusação ao réu, um fator mitigante: o facto do seu crime não ser tão grave quanto poderia ter sido, diminuindo a dor da sua luz também não ser tão brilhante quanto deveria.

No entanto, a ressalva pode ter também um sentido bélico: uma isenção do serviço militar, um corpo neutro no meio da guerra, um limbo no meio do inferno, como a menorização tivesse sido tão eficazmente executada que chegasse ao zero, nulificando até a violência do poema: “Claro que conheço vários medos e ferocidades. Por isso ainda estou vivo. É o outro lado da ironia, lado a que chamo fabuloso de uma ironia a que também chamo fabulosa, não por serem posse minha, mas por pertencerem a este fabulosamente vazio enigma do mundo.” (Helder, 2015a: 12); o medo e a ferocidade são vazios, por definição: ameaças de dor, visíveis ou invisíveis, jogos de expectativa sem nada que os fundamente (como a vida) — como a “ironia”, que ataca parasiticamente, apoiando toda a sua existência no hospedeiro, sugando-o, somente, sem autonomia: espelho invertendo imagens, contradizendo, incinerando as ideias alheias, ateando um enorme incêndio, sem comburente: “fabulosamente”: como fábula, a “ironia” existe apenas no seu (“vazio”) jogo literário (onde, por acaso, os animais não falam e tudo não é conduzido a uma moral final) — um jogo “vazio” como tudo o resto, como os seus outros jogos; surpreendendo (como fazem as coisas fabulosas) todos, antes tão seguros de haver algo no Fundo do “enigma do mundo”, da ficção que se constrói todos os dias para pairarmos, como peões numa ponte, sobre o abismo ameaçador e imponente, afinal irrelevante vácuo inofensivo. Leia-se o poema “Texto 6” do livro *Antropofagias*: “então o jogo retoma a imagem / que entretanto ficou incrustada no escuro a brilhar sempre / e dela «parece» que o movimento parte de novo / é uma «linguagem» e energia e delicadeza atravessam o ar / espectáculo do «verbo primeiro e último» apanhem a figura «absoluta»” (Helder, 2014: 283); insistindo na “imagem” do poema como “jogo” (conjunto de leis artificiais, que se tornam excessivamente sérias por jogadores absortos), o poeta reduz-se, criando uma luz eterna que apenas “«parece»” recomençar tudo, como a sua eternidade fosse menor: não-revolucionária, sublinhando o seu falhanço no verbo “parecer”, ainda que mantendo a hipótese de sucesso com as aspas — hipótese apagada logo de seguida com uso destas em “«verbo primeiro e último»” e em “figura «absoluta»”, mostrando a relatividade do poema, o seu carácter não-absoluto, não-original,

não-final, apenas aproximando-se desse(s) ponto(s) por arredondamento, por inexatidão: entre aspas. Deixando espaço para a autoironia do poema ainda se intensificar: “«o jogo respira?» perguntam e diz-se «que respira» / «então deixem-no lá viver» como se se tratasse de / «uma criatura» / podemos confundir «isto» com «acertar»? / o jogo apenas acerta consigo mesmo e este acerto é o próprio / «jogo» / nele ressaltam só qualidades de acção” (*idem*, 284); “o jogo” não é uma “criatura”, não é criado: cria-se, isolado, acertando “apenas” “consigo mesmo”, errando tudo o resto; como “jogo”, desenvolve-se no seu universo paralelo, onde não há contacto com este mundo, mas é seu desejo expandir-se para aqui, agir sobre isto, impondo-lhe as suas regras misteriosas de “jogo”, absorvendo-o, acertando-o — e nisto falha, porque as “qualidades de acção” apenas “ressaltam” em si, batem no “jogo” cerrado e voltam violentamente ao mundo, agora ainda pior, vandalizado pelo poema criminoso. Diferenciando os dois mundos de vez: “maquinar o universo numa restrita / organização de linhas vividas em «iminência» / de imagem em imagem se transfere o corpo / sempre à beira de «ser» e parando e continuando / e ainda «apagando e recomeçando» como se continuamente / bebesse de si” (*ibidem*); o jogo, eterna “«iminência»”, quase sucede, aproximando-se do infinito, e, como uma assíntota, nunca chegando Lá (por isso, as aspas em “«iminência»”), ao “«ser»”: o fundo que poderia existir (se fosse atingido, inventado), aquilo que poderia haver debaixo de tudo, ordenando tudo, um poema que, de facto, se apagasse e recomeçasse, verdadeiramente inocente, um poema já não entre aspas, já não em minúscula — contudo, esta aproximação nunca chega a superar-se; soberana, mas também subjugadora, de si mesma, como um indestrutível ovo, caído do céu, esticando a própria casca para sempre, sem nunca se concretizar em animal. Existindo o poema só para si mesmo, vendo-se só a si mesmo, luz cega: “«referido a quê senão ao absurdo de um espelho?» / «a enviar-se» cerradamente entre os seus limites / zona frequentada pela «ausência viva» / destreza porque sim forma porque sim aplicação porque sim / de tudo em tudo / de nada em nada pelo gozo «básico» de «estar a ser»” (*ibidem*); assim, forma-se um círculo de espelhos fechado, sem ninguém para ver que imagens possam aparecer lá dentro, onde o poema “se envia” a si mesmo, circulando-se, enquanto se mantém imóvel em relação ao mundo, eternamente justificando-se só a si mesmo (“porque sim”), contendo “tudo” e “nada”, num jogo absurdo, fundindo dois verbos antes inconciliáveis: “ser” e “estar”, o eterno e o efêmero, o fundo e o superficial, o “tudo” e o “nada” — incessantemente alternando a sua natureza, definindo-se sempre entre aspas, falhando sempre a própria descrição; nulificando, por analogia, também toda a compreensão do outro mundo, e toda a relação com ele (formada sempre a partir de pressupostos errados): pois “tudo” é uma imagem

espelhada, onde a procura ao longo dos espelhos atrás da imagem original nunca acaba, só gira e se afunda.

Alternativamente, “ressalva” pode também significar “nota de correção dum texto”, tornando a ironia num asterisco (um ponto que se inscreve noutro texto, por vezes alterando-o todo, nesse sinal de sentido concentrado) retificando erros anteriores: “Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza, a natureza começou a desavir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem, e nela manter habitação, sono e insónia próprios, e o despertar e a vida seguida.” (Helder, 2015a: 58)³¹; a “natureza”, alojada pela “arte”, foi expulsa de “casa”, para a sua senhoria conseguir instaurar a própria lei sem oposições ou compromissos, pois “a natureza”, má inquilina, desfazia a “ordem” perfeita da “arte”, como um vândalo, e, assim, logo se deu a separação, onde “a arte” se livrou da “natureza” em si, como de uma doença, recuperando-se a si mesma, autónoma, curada. “Conforme informações britânicas, a natureza pôs-se então a imitar a arte, coisa de algum regozijo irónico para ela, que se fez cada vez mais imaginosa, a ver até onde a natureza obtinha astúcias e recursos plagiários.” (*ibidem*); partindo da famosa citação de Oscar Wilde³², o texto pensa a inversão da lei aristotélica da *mimesis* como contínua incitadora da “arte”, que se radicaliza para testar e ultrapassar os limites da “natureza”, para se distanciar tanto dela que esta não consiga mais copiar a obra, nesse momento verdadeiramente singular; pois, enquanto na “arte” a imagem dura, as imagens vulnerabilizam-se na frágil “natureza”, destruída pelo distanciamento “irónico” da “arte”, que assim expõe as limitações do seu alvo com um riso altivo, cada vez mais alto. Esta altura, esta distância, é sublinhada pouco depois no texto, quando a relação entre a “arte” e a “natureza” é comparada à relação entre o helicóptero e a bicicleta: “a bicicleta passou a ser instrumento de observação da natureza, uma peça laboratorial das ciências naturais. Como a arte não era parte nisso, teve a subtileza de mobilizar a movimentação para os aeroportos helicóptero. [...] substituía, à visão horizontal [...], a visão vertical” (Helder, 2015a: 58); assim, a perspectiva da “arte” mostra-se revolucionariamente diferente da perspectiva das “ciências naturais”: enquanto estas circulam lentamente pelos planos horizontais, vendo apenas o que lhes aparece à frente, consoante o acaso (as estradas construídas por outros, os desgastes meteorológicos), rolando pelo campo que examinam como formigas; o helicóptero distancia-se livremente, plana em todas as direções e, observando de cima, captura o panorama completo; podendo ainda, no instante

³¹ Excerto do texto “(a paisagem é um ponto de vista)”.

³² Presente no ensaio “The Decay of Lying” no livro *Intentions* (Wilde, 1934).

seguinte, perseguir algo a alta velocidade, não lhe escapando nada: pairando por quanto tempo quiser, luxuosamente, fixando qualquer plano; conquistando-o, seguindo também a conotação bélica (compare-se os usos predominantes do helicóptero, luxuoso e/ou militar, com os da “bicicleta”, quotidiana) — além do mais, a própria passagem da “bicicleta” para o helicóptero acrescenta uma terceira dimensão, a verticalidade, que torna o resultado da arte exponencialmente mais vasto que o das ciências naturais, como dum quadrado se passasse para um cubo. Da “bicicleta”, restringida pelas leis rodoviárias, passa-se ao helicóptero, anarquista, inventando vias em cada viagem, aberto, suspenso: “na posição de estar freneticamente suspenso / das «cenas» nos fundos da «noite» / algum «teatro» vem declarar-se pronto para as suas «leituras» / o «movimento» procura o «corpo» [...] uma «biografia» de animal / feita / da sua fome e sede e da sua viagem «até onde»” (Helder, 2014: 291)³³; “suspenso / das «cenas» nos fundos da «noite»”, o poeta encontra-se sozinho, único ator neste “«teatro»” (de só uma cena: só um ator, só um cenário): invertido, onde o ator é possuído pelo texto, em vez do texto ser adaptado pelo encenador, onde o poema é o elemento ativo (procurando “«o corpo»”), escrevendo-se como uma biografia: uma “«biografia»”, uma escrita tornada vida (em vez duma vida tornada escrita), alimentada por sedes e fomes: desejos corporais, porvires absolutos, guiando a “viagem «até onde»”: nunca chegando a lado algum. Repetindo-se a si mesma para sempre, como no poema que o precede: “Texto 9”: “o eco da pancada é a outra pancada e uma pancada única / sustém a tensão do som uma «permanência» / dos sentidos voltados «entre si» para o que são / em si mesmos «sentidos de algo irrefutável» / a forma enfim criada pelo «gosto de ser» e para / o «gosto de que seja»” (*idem*, 290); a “«permanência»” aparece entre aspas, simultaneamente: “eco” eterno da “pancada” inicial, reenvio da violência daquele instante vasto, e “uma pancada única”, um instante irrepitível, que, absurdamente, se repete enquanto se reinventa subtilmente pelo choque duro, num duplo movimento de eternidade e inocência; tornando os “sentidos” resultantes em “«sentidos de algo irrefutável»”, novas verdades, novas luzes, que apenas se podem refutar umas às outras: relativas “«entre si»” e absolutas em relação ao mundo — luzes criadas por um desejo, o “«gosto de ser»”, a alegria de sonhar um Fundo, a alegria dum sonho lúcido, que, mesmo falhando todos os dias, é sonhado todas as noites, sempre apontando ao “«que seja»”, esperançoso que o Sonho será — e, assim, o poema não só se ataca (ironizando-se), mas também ataca o mundo, e as suas tentativas de “ser”, como é o caso das ciências naturais, que se apresentam como conhecimento absoluto, garantindo leis imutáveis todos os dias (arriscando a Humanidade, dependente dos seus transportes, da sua

³³ Excerto do poema “Texto 10” do livro *Antropofagias*.

medicina, das suas armas), crentes na sua base positivista, proclamando incessantemente a Verdade; pelo contrário, o poema mostra a fragilidade e a impossibilidade desta proclamação, expondo o vazio que a sustém, e apontando ao porvir: corrigindo o mundo, mesmo sem ter a resposta; pois a poesia, a ironia, ao menos, sabe o que não é a Verdade. Assim, o resultado irónico da poesia é apenas uma “resposta”: imperfeita, mas falhando melhor do que as ciências naturais: “«movimento interior» e «exterior movimento» ao longo / da «resposta» quanto tudo pergunta «onde?» [...] mas ficará «gravação» do tumulto na geometria ou severo / «número» em tudo o que atravessa a desordem / das coisas geralmente «todas elas»” (*ibidem*); apesar da sua insuficiente “«resposta»” à pergunta de todos (sobre a localização da Utopia, do Absoluto), apesar das aspas em tudo o que faz (“«interior»” e “«exteriormente»”), o poema fica “«gravado»”, de certa forma eterno, o que, ainda assim, é melhor do que a efemeridade de tudo o resto: pelo menos, há uma ressalva, um “«número»”, uma constante, um pequeno absoluto, atravessando e rompendo verticalmente a generalidade (horizontal) que as ciências naturais atribuem às coisas, emendando esse erro caótico, como uma pequena tábua numa barragem esburacada.

Por último, uma ressalva pode ser um documento que garante a segurança dum certo indivíduo, uma exceção à Morte, uma dádiva pessoalíssima, só para um, contra todos os outros, aliás, à custa deles, inseguros; uma dádiva não ao poeta mas ao poema, como nesta “Bicicleta” (montada pelo poeta, cíclica e fundindo-se com o corpo do ciclista, estendendo-o; uma bicicleta radicalmente diferente da presente em *Photomaton & Vox*, exemplificando a mutabilidade dos símbolos em Herberto Helder, exemplificando os seus diversos idiomas e o caos entre eles — para nós, leitores, ignorantes): “vai a bicicleta do poeta em direcção / ao símbolo, por um dia de verão / exemplar. [...] o poeta pernalta dá à pata / nos pedais. [...] O símbolo é simples. / Os êmbolos do coração ao ritmo dos pedais — / lá vai o poeta em direcção aos seus / sinais. Dá à pata / como os outros animais.” (*idem*, 243); o “poeta” pedala para “o símbolo” (note-se o artigo definido, que o singulariza, tornando-o o Símbolo, eterno), como sempre, a caminho de algo que não encontra; controlado pelos “pedais”, pelo “ritmo”, pela necessidade de resistir à Morte, de fugir dela (“dá à pata / como os outros animais”, como, por exemplo, um pássaro “pernalta”: um poeta-flamingo); e este medo, o Medo, domina “o poeta”, programa-o: máquina com “êmbolos” no seu motor-corção, comburindo com o único objetivo de chegar ao destino, ao “ritmo” rendendo-se: perfeito meio de transporte, perfeito corpo para servir, para pedalar: ciclista “pernalta” — no entanto, algo se perde nele além do livre-arbítrio, pois o êmbolo é também uma obstrução nos vasos sanguíneos, matando “o poeta” a cada pedalada (absurdamente fugindo da Morte), como uma máquina se aproxima do lixo a cada utilização,

temerária, sacrificando-se para o bem-estar do seu utilizador. “Entre as rimas e o suor, aparece e des / aparece uma rosa. No dia de verão, / violenta, a fantasia esquece. Entre / o nascimento e a morte, o movimento da rosa floresce / sabiamente. E a bicicleta ultrapassa / o milagre. O poeta aperta o volante e derrapa / no instante da graça.” (*ibidem*); “as rimas”, o ritmo, fundem-se com o “suor”, o corpo do “poeta”, a sua dor, o seu corpo excessivamente quente (pela dor interna e pelo calor externo) tentando a todo o custo sobreviver, suando também de medo, pedalando sempre mais, para chegar ao símbolo; que, por um instante, se manifesta na rosa: bela, efêmera e espinhosa, iludindo o poeta até esta voltar a desaparecer: “des / aparece”: o ostensivo e surpreendente desaparecimento a meio da palavra, cortando-a entre versos, deixando a forma verbal “aparece” isolada no verso seguinte, e o aparecimento ainda possível, ciclicamente — então “a bicicleta ultrapassa / o milagre”, “o poeta” falha o alvo, por excesso de desejo, de velocidade (ironicamente, tendo em conta a velocidade extrema do símbolo, que parece travar, elusivo); e, quando “o poeta” finalmente toma controlo da “bicicleta”, apertando “o volante”, falha ainda pior, torna-se num corpo banal tombando com a “bicicleta”, derrapando, magoando-se no asfalto, violentamente falhando o “instante da graça”, caindo ridiculamente enquanto deveria estar a ser abençoado. Mesmo assim, destroçado no chão, “o poeta” levanta-se mais uma vez e sobe à bicicleta: “Agarrado ao volante e pulmões às costas / como um pneu furado, / o poeta pedala o coração transfigurado. / Na memória mais antiga a direcção da morte / é a mesma do amor. E o poeta, / afinal mais mortal do que os outros animais, / dá à pata nos pedais para um verão interior.” (*idem*, 244); preso ao destino da “bicicleta”, sofrendo de calor, de cansaço e da queda, “o poeta” ainda carrega a própria respiração, o seu ritmo humano, as suas memórias, “como um pneu furado”: sabendo que o seu ritmo não é o Ritmo, mas tendo de o carregar à mesma, enquanto continua a pedalar só com a força do seu “coração transfigurado”, a sua nova essência, inumana; direciona-se ao Fundo, mais antigo do que o mundo, onde o “amor” e a “morte” se encontram, onde “o poeta”, “afinal mais mortal do que os outros animais”, também é o que ama mais, e, quanto mais mortal se torna, também mais ama o poema, e mais perto da imortalidade este se aproxima (amado) — invertendo o refrão³⁴ (“o poeta dá à pata / como os outros animais”, repetido no final de três estrofes), o poeta torna-se ativo, não foge, só procura (“dá à pata nos pedais para um verão interior”), pedalando agora livre para o seu próprio tempo, transformando o externo “dia de verão” do resto do poema numa interna e cerrada estação, um novo tempo vasto, de calor, só seu;

³⁴ Refrão que, aliado às múltiplas rimas internas e à repetição de certas expressões ao longo do poema, enfatiza a ciclicidade do poema-bicicleta — que, de facto, parece se compor de dois ciclos: um contendo as quatro primeiras estrofes e outro contendo a quinta (e última).

ressalvando “o poeta”, que, por um momento (uma estação), é poema, imortalizando-se (até a estação passar por seu corpo efêmero, humanizando-o de novo; e esta, sedutora, prosseguir para outro corpo).

6. O humor negro excede o humor

No extensíssimo 2666 de Roberto Bolaño, na quarta de cinco partes, “A parte dos crimes”: mais de trezentas páginas largamente descritivas de violações-homicídios de mulheres, aparece um episódio dum polícia a contar piadas machistas, umas atrás das outras, com a mesma insistência que o narrador descreve os crimes — além da evidente crítica à cultura mexicana (em especial à polícia, ora corrupta ora despreocupada, desvalorizando as dezenas de assassinadas, maioritariamente prostitutas), note-se que as anedotas fundem-se perfeitamente com o clima ultraviolento:

E: quanto tempo leva uma mulher a morrer de um tiro na cabeça? Para aí umas sete ou oito horas, depende do tempo que a bala demorar a encontrar o cérebro. [...] E se alguém censurava González por contar tantas anedotas machistas, González respondia que mais machista era Deus, que nos fez superiores. [...] E: o que é que um homem está a fazer quando atira com uma mulher pela janela fora? Está a contaminar o meio ambiente. E: em que é que uma mulher se parece com uma bola de *squash*? Com quanto mais força se bate nela, mais depressa ela volta. [...] Então o inspector, exausto de uma noite de trabalho, ruminava quanta verdade de Deus estava escondida por trás das anedotas populares. [...] E após alguns segundos de silêncio, com os olhos fechados, como se tivesse adormecido, o inspector entreabria o olho esquerdo e dizia: ouçam o zarolho, rapazes. As mulheres, da cozinha para a cama, e no caminho, porrada. Ou então dizia: as mulheres são como as leis, foram feitas para ser violadas. E as gargalhadas eram gerais. Uma espécie de grande capa de gargalhadas se erguia naquele espaço oblongo, como se os polícias toureassem a morte com a capa. (Bolaño, 2010: 635, 636)

O cómico, sempre contextual, surge do ambiente violentíssimo (na piada da “bola de *squash*”), machista (na piada do “tiro na cabeça”) e misógino (na piada da contaminação do “meio ambiente”) mexicano, mas também da proximidade com “a morte”, num país de constantes homicídios, contra a qual o humor é uma arma dupla (“capa” e estoque), enfrentando-a, humilhando-a, executando-a: ironizando-a, mostrando o seu vazio, o mesmo vazio da vida: aposta baixíssima — ora, esta relação entre humor negro e ironia será enfatizada em Herberto Helder, já que o humor negro é sempre irónico: poético, esvaziando os tabus da sociedade (as suas leis mais profundas), rindo-se à sua custa, quebrando as expectativas criadas pela cultura — por exemplo, com a aceitação policial de que as leis “foram feitas para ser violadas”, para, de seguida, surgir o riso (e a involuntária autoironia) perante a aniquilação (no estupro) da, já pouca, autoridade das “mulheres”; ou com um Deus faccioso e imoral, escondido nas palavras menos santas. Leia-se um excerto do texto “(*profissão: revólver*)”:

O humor negro — sempre transcendente, ao contrário do simples humor — fornece o veículo da libertação pessoal e assegura o valor máximo da acusação; e coloca a hipótese radical do significado último, extremo. O acidente cômico é instrumental; a essencialidade trágica percorre os níveis do horror e da catarse. (Helder, 2014a: 150)

Ultrapassando o mundo e a sua moral, “o humor negro” (“transcendente”) singulariza o indivíduo, rompendo todas as suas constrições, todas as suas leis (assegurando “o valor máximo da acusação”: gravíssimo criminoso), levando-o à sua última consequência, ao “significado último, extremo”: ao riso (sozinho) *sobre* o mundo esvaziado; um riso que, no meio da destruição, serve o indivíduo, alegrando-o: primeiro, apavorando-o com a quebra dos seus limites (ri-se e tenta parar-se, envergonhado perante a moral), horrorizando-o até ele deixar de sentir o crime, para, então, desculpabilizar-se catarticamente, sentindo-se finalmente livre, ironizando tudo ou, pelo menos, sentindo a possibilidade de ironizar tudo — “expondo” a ligação entre o poema e “o humor negro”: ambos irônicos, violentam o mundo, libertando o sujeito, que, cantando ou rindo, se esquece donde está, e deixa de lá estar; não sendo excessivo pensar que existem outros pontos de interseção entre estas duas evasões da prisão que é o mundo, ou seja, não será excessivo pensar que “o humor negro” pode ser poesia, e vice-versa.

Esta hipótese é confirmada em “(*o humor em quotidiano negro*)”, um texto somente listando anedotas de “*humor*” “*negro*”:

A famosa praia de Brighton, no sul de Inglaterra, voltou a ser invadida por bandos de jovens que percorreram as ruas aos gritos de “queremos sangue”.

O semanário anarquista *Freedom (Liberdade)*, ao relatar uma desordem em que a polícia acabou por intervir, intitula a notícia da seguinte forma:

«Caos, até ser instaurada a anarquia.» (*idem*, 88, 89)

Todo o humor sacrifica algo, e aqui a vítima é a aglomeração de autoproclamados rebeldes, buscando a liberdade (sempre individual) em grupos, de indivíduos inconscientes da impossibilidade de buscar tal coletivamente; esta contradição interna é sobrecarregada (comicamente) num jornal (social, periódico, institucional; de nome ironicamente sublinhado, através da tradução desnecessária) e nos “bandos”: nome coletivo, com seus cânticos organizados (como pássaros), generalizando a sua “liberdade” em palavras-comuns; e, assim, institucionalizando o anarquismo (que se quer institucionalizar ainda mais, instaurando-se, parando o próprio “caos”: traindo-se) — que se autodestrói, tal como o surrealismo. De resto, ao longo das muitíssimas anedotas em “(*o humor em quotidiano negro*)”, o ataque à cultura prossegue, continuando a revelar as incongruências desta: o seu humor, o seu vazio:

Uma nova lei, redigida em termos demasiado explícitos e destinada a fazer baixar a venda de literatura libertina, está a tornar-se um best-seller.

Alguns críticos dizem ser ela tão específica na definição dos conceitos de obscenidade que devia ser proibida sob as suas próprias alegações.

Ávidos leitores já compraram toda a primeira edição. (*idem*, 88)

Autodestrutiva como um paradoxo (a “lei” deveria ser “proibida”, então permitindo-se legalmente, para, de seguida, reconstruída, destruir-se de novo, prolongando este ciclo eternamente), a “lei” é tão detalhada que constrói aquilo que quer demolir, invertendo a sua intenção (aumentando as vendas de “literatura libertina”); demonstrando a criatividade dum ataque minucioso (como o humor ou o poema) e revelando o desejo suicida das leis, o subconsciente desejo libertino do sujeito, que, libertando-se da moral, solta o seu desejo sexual nos mais inesperados lugares, até contra a própria consciência — o resultado da publicação acaba também por ser irónico: contra a “lei”, a sociedade, a cultura; os indivíduos compram avidamente todas as cópias disponíveis para lerem sozinhos (e escondidos) em casa, contrapondo a opinião pública às atitudes individuais dos membros do público, ainda mais libertinos depois da criminalização, da singularização. A natureza autodestrutiva da cultura é, assim, repisada, como a ironia fosse um mero espelho apontado aos vários vazios, repetindo inversamente, humoradamente: “Foi posto à venda o primeiro número de uma revista de cultura e intervenção cujas folhas, tratadas com uma substância química especial, se inflamam e consomem em contacto com o ar.” (*idem*, 86); pois a escrita, até a cultural, deseja sempre o segredo: cerrar-se, sem ar, sem leitores, alimentando-se só a si mesma, só sobre as suas razões; mostrar-se ao público é trair-se, é interromper a revolução, a intervenção desejada — só a sua chama, efémera, brilhando para o público (e queimando-o, armadilhada), poderá lá chegar, ao desejado efeito secreto — invariavelmente, se o público lesse a revista, retiraria as suas próprias inferências, todas elas antirrevolucionárias: contra a pessoalíssima utopia do escritor (o profeta que morre no momento da assinatura, concretizado).

Quando o alvo não é diretamente a Cultura (alvo favorito), em grande parte dos casos restantes, estas anedotas atacam a conceção habitual (cultural) de Morte, quebrando as expectativas receosas da sociedade:

Um polvo de um aquário público está a comer-se a si próprio. Devora-se à velocidade diária de meia polegada.

O polvo começou a comportar-se de maneira bizarra há cerca de uma semana, e dois dos seus tentáculos já se encontram devorados até meio. Acabará por morrer meio comido por si mesmo.

A razão do comportamento do polvo é desconhecida. (*idem*, 86, 87)

Esta *punch line* (o último parágrafo, o soco no alvo para provocar a gargalhada sádica no público) volta a atacar a cultura, negando a possibilidade de explicação, mas, simultaneamente, protegendo a singularidade da morte, evitando que ela seja generalizada: um suicídio, profundamente humano, não pode ser explicado num “polvo”, que muito menos se pode explicar a nós (*talvez*, não queira ser uma trivial exposição pública, *talvez*, nem a nuvem de tinta nem a camuflagem perfeita sejam suficientes para ser secreto: próprio, livre); e, assim, a necessidade social de causa-efeito é defraudada, (tal) como numa piada, isolando, e purificando, a imagem do “polvo” engolindo-se, libertada da Zoologia (geral e explicativa, como a Psicologia: a prisão do animal humano) — como um poeta, “o polvo” come-se, alimentando-se puramente, cerrando-se o máximo possível: até à morte (e, ainda assim, falhando, comendo só “meio” corpo, parando antes do ato absoluto: comer-se inteiramente como um buraco negro, invertendo a sua estrutura radial, transportando-se para outra dimensão, só sua). Uma violência autossuficiente que encontra uma analogia eufemística no fratricídio, no matricídio e no filicídio, ou seja, no assassinio cerrado pela hereditariedade, “primos afastados” do suicídio, com algum do seu talento:

Um sapateiro da Sicília voltara a casa furioso por um amigo haver duvidado do seu poder de ressuscitar os mortos. Em casa, o irmão participou do cepticismo do outro, indo ao ponto de afirmar que o poder de ressuscitar os mortos tinha-o ele e não o sapateiro. Por sua vez a mãe de ambos reivindicou para si, negando-o aos filhos, esse supremo poder. Munindo-se de facas, envolveram-se os três em luta. Acabaram todos por morrer às mãos uns dos outros. (*idem*, 97)

O “poder” (o dom) precisa de liberdade (de isolamento) acima de tudo, radicalmente egoísta, criminoso, procurando ser singular a todo o custo, destruindo qualquer obstáculo no seu caminho; neste caso, ironicamente, o suposto “poder” dos “três” desaparece inverificável, como hipótese para sempre aberta, pairando sobre os “três” corpos, que talvez pudessem ter sido salvos da morte por um dos outros dois ressuscitadores, mas nunca salvos do seu ódio, do desejo absoluto de ficarem sozinhos: o sapateiro não agride o primeiro indivíduo que nega o seu “poder”, só aqueles que dizem tê-lo, aqueles que o tornam comum, e, do “mesmo” modo, todos necessitam de negar o “poder” dos outros dois, não bastando serem poderosos: precisam de sê-lo sozinhos, como marca distintiva sobre tudo o resto, apartados até de qualquer ligação hereditária, mesmo que tal ligação seja a razão do seu “poder” — aliás, especialmente se for ela a razão. Esta história de rancor familiar segue-se, aliás, em (*o humor em quotidiano negro*),

a uma contrastante morte amorosa (presumivelmente romântica), um suicídio-duplo perfeitamente harmonizado:

Dois inquilinos de um apartamento de West Side, em Nova Iorque, colocaram um lençol de cama sobre a porta aberta e amarraram as duas extremidades — uma de cada lado da porta — aos respectivos pescoços. Empurraram depois as cadeiras sobre que se encontravam, e morreram enforcados. (*ibidem*)

Unidos para sempre (já sem nomes ou sequer género sexual: “dois inquilinos”), morrendo, aproximadamente, nas mesmas circunstâncias temporais, locativas e estilísticas, perpetuando a sua existência em conjunto depois da vida, naquela esquisita imagem, única, eterna; os dois, amando-se inegavelmente, fundem as suas mortes, fundem os seus corpos como numa “cama”, como num ato sexual absoluto (note-se a escolha do enforcamento, obliquamente luxurioso, insinuando a asfixia erótica, o masoquismo), acabando com tudo no seu clímax: simultaneamente mortos, simultaneamente finalizados, empurrando “as cadeiras” exatamente no mesmo instante, num único gesto, rodeados pelo mesmo “lençol” (como na sua vida em conjunto, dormindo juntos, oferecendo os frágeis corpos, ora conscientes ora inconscientes, um ao outro), dois corpos espelhados pela “porta”, permitindo a passagem de Um para o Outro, unificados na Morte, no Amor, no local onde estas duas últimas palavras maiusculizadas coincidem.

Este ponto de fusão de absolutos prévios num Absoluto (eterno) é, claro, o Poema, a Razão Secreta, que se oculta por detrás (e debaixo) de todos os textos, incluindo estas anedotas, guiando-os como Desejo:

Numa fábrica de papel registou-se um invulgar desastre no trabalho: um operário caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta para papel. Só se deu pelo acidente quando os filtros da pasta se entupiram. Nessa altura apenas restavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rótula, madeixas de cabelo e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que entretanto continuavam a sair das prensas. (*idem*, 86)

Acidentalmente, sem qualquer intenção do sujeito, que decerto não esperara ser empurrado pelo caos, o corpo cai no texto, no potencial texto, depois de cair na potencial folha: na “pasta para papel”, onde é absorvido (“integrado”) quase-todo, deixando para trás apenas uns restos para a lixeira (as partes do seu corpo enumeradas, desperdiçadas), misturado quase indiferentemente, apenas atrasando um pouco a produção, num solavanco causado pela sua carne demasiado áspera para o subtil “papel”, mas admitida à mesma no sacrifício, que a torna literal (“literalmente”): dominada pelo rigor das palavras, página branca feita para ser

explorada — e, nessas “folhas de papel”, como potencial puro: potencial Poema ou não, o acidentado viverá para sempre, renascendo em cada texto, em cada folha preenchida; corpo prensado, paradoxalmente focalizado em cada um dos finíssimos e inúmeros retângulos brancos: inocentes, frutos da sua morte violenta, irônica: fatalidade duma profissão supostamente banal, segura, como operário-autômato, produzindo a supostamente mais inofensiva (excluindo a sua matéria-prima: as árvores derrubadas) das mercadorias: folhas de papel ainda vazias. Esta concepção de poeta, como corpo sacrificado, possuído pelo poema, é recorrente em Herberto Helder, estabelecendo mais uma conexão entre este texto humorístico e o resto da obra; este gênero de correspondência reaparecerá, também, na concepção de poeta-arquiteto, construtor de objetos perpétuos, maiores, mais belos e mais poderosos do que o seu efêmero “criador”, no caso seguinte simbolizado por uma profissão parente, mais propensa a retificações do avariado mundo (o arquiteto é um pouco mais livre, mais isolado, na sua mesa quase vazia para a maquete): o poeta-engenheiro:

A população da cidade está a aumentar, e o número de mortos cresce em proporção. Já não há espaço nos cemitérios para enterrar mais gente.

Um engenheiro teve uma ideia: enterrar os mortos de pé. E justificou: «Cabem muito mais cadáveres e é mais higiénico.»

A Câmara Municipal está entusiasmada, pondo reservas apenas a que o processo seja mais higiénico. Disse um funcionário: «É um arroubo lírico do engenheiro.» (*idem*, 93)

A vida e a morte crescem diretamente proporcionais, como se alimentassem uma da outra, exigindo a invocação do “engenheiro” para aliviar a excessiva pressão que “os mortos” exercem no mundo dos vivos, exigindo a reestruturação dos dois mundos; então ele, “lírico”, transfigura “os mortos”, arruma-os: verticais, mais higiénicos (só para ele, poeta, cerrado), mais limpos, mais puros, incisivos no chão; e, por sua vez, “a Câmara Municipal”, a cultura, louva o “engenheiro”, mas não compreende o carácter “higiénico” do ato (a sua pureza secreta), apenas pensando nos problemas banais do seu mundo, neste caso na sua medicina e no seu planeamento urbano, não compreendendo que o “arroubo lírico” é a revolucionária arquitetura e não a sua justificação posterior (a “arte poética” do “engenheiro”), estranha para a cultura, que reduz o comentário do “engenheiro” a extravagância inofensiva, a adorno, a vazio jogo de palavras; pelo contrário, o engenheiro purga este mundo, poetizando-o, arquitetando-o, e purga, proporcionalmente, o outro, levantando “os mortos”, como um ressuscitador, abrindo espaço para uma morte maior. Assim, coerentemente, a última anedota de “(*o humor em quotidiano negro*)” revela-se simbolização enfática do poema, na figura duma criança:

De pés e mãos amarrados, o ventre cheio de queimaduras e tinta dourada, foi encontrado dentro de um guarda-louça o corpo de um rapazinho de 9 anos.

Descobriu-se o corpo na residência de uma velhinha que, nessa altura, se encontrava na igreja orando com recolhimento.

A velhinha afirmou que o pequeno havia sido atropelado por um automóvel, pelo que o levou para casa e o tratou com água a ferver. Como o rapazinho reagisse à unhada e ao pontapé, a velhinha amarrou-lhe as mãos e os pés, pintou-o com tinta dourada, meteu-o no guarda-louça, e adorou-o como a um santo. (*idem*, 100)

Nem parece que o menino fora gravemente “atropelado”, talvez o carro apenas o tenha derrubado, num pequeno empurrão: a descrição do cadáver não aponta quaisquer contusões e ele estava, pelo menos, forte o suficiente para se debater com “a velhinha”, e, ainda assim, esta, ignorando a insignificância dos ferimentos, tenta curá-lo exageradamente, violentamente, escaldando-o, desinfetando-o, purificando-o pelo calor, tentando a todo o custo recuperar o menino imaculado, limpando qualquer vestígio do impacto; quando ele a agride, malcomportado, caótico, corrupto — anjo caído — ingrato a quem o quer salvar, esta prende-lhe “as mãos e os pés”, prende-o como um feto, crescendo isolado de tudo exceto a mãe, liberto dos males do mundo, e, assim, como um cordão umbilical, ela nutre a sua inocência, doura-o, salvando-o em definitivo: criança eterna, divinizada, um “santo” reluzindo no “guarda-louça”, protegido, limpo e secreto, uma estátua de ouro, indestrutível: um poema — criminalizando o seu poeta (“a velhinha”), a quem nada resta senão o silêncio da oração, o afastamento deste mundo, o encontro com o Absoluto, com Deus (para quem produziu “um santo”), cuja Lei é Maior, mesmo que a sociedade não perdoe “a velhinha” (como não perdoou Abraão³⁵), que também não parece preocupada com os possíveis castigos mundanos, tendo em conta a sua honestíssima confissão.

³⁵ Esta tensão (desequilibradíssima), entre o dever perante o Absoluto (o Poema/Deus) e o dever perante a sociedade (as leis/a moral), tem fortes semelhanças com a reflexão sobre Abraão em *Temor e Tremor* de Kierkegaard (Kierkegaard, 2009), ou, talvez até mais, com a reflexão sobre esta reflexão em *Carneiros – o diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema* de Derrida (Derrida, 2008).

7. As duas mãos

Percorrendo a corporalidade do poeta (ator), é sem espanto que as mãos são salientadas no poema, como pontos de fusão entre a escrita e o corpo, órgãos quase exclusivos da Humanidade, suaves e dotados de polegares, de precisão, escultores, e de força, bélicos; seria, no entanto, imprevista a separação extrema entre a mão direita e a mão esquerda, dois elementos supostamente (anatomicamente) simétricos e coordenados: “glória dos objectos! / cada nome é cada vez mais novo, [...] e eu digo: tu daí do meio das coisas, faz isto: [...] flores ávidas, / mas não as faças nunca com risca administrativa, / faz à mão canhota, depressa, esperta, / risca espumante, o ar entre / o cabelo e a cabeça” (Helder, 2014: 541)³⁶; o mandado do poema é claro: criar só com a “mão” esquerda, a “mão” mais rápida e mais ágil, mais viva e mais inteligente (duma inteligência própria, como tivesse um cérebro na sua palma), a “mão” que traça a “risca espumante”: a caligrafia alcoólica, excessiva, possuindo o resto do corpo, raivosa como um cão; enquanto, pelo contrário, a “administrativa” “mão” direita escreve pelo caminho reto (direito), gerindo tudo para o bem, para o melhor resultado moral: o oposto da poesia, que tem de ser sinistra (“canhota”), criminosa, maldosa, para poder criar “flores ávidas”, objetos de beleza viva, frágeis mas desejando tudo, “flores” centrípetas, roubando o resto, absorvendo e crescendo a cada instante, imortais, gloriosas, alterando-se sempre, sempre inocentes, sempre um pouco mais perto da perfeição, do Fim da sua Avidez (mesmo que nunca Lá cheguem) — uma “risca” absurda, “entre / o cabelo e a cabeça”, num local impossível: utópica, num abismo inalcançável: pensante como o cérebro, corporal e estrangeira (própria) como “o cabelo”. Aliás, “o cabelo”, ora parte do corpo ora não, ora razão de beleza ora cortado como relva, exemplifica especialmente bem o jogo de presença/ausência do poema, análogo ao jogo de presença/ausência da “mão” esquerda: corporal mas estrangeira, como o seu toque no resto do corpo fosse de Outro (para a população destra), como fosse controlada por alguém que não o sujeito: “luz que [...] desfaz a cara, / depois a alma, / depois abre todas as coisas fechadas, / mas não abras mão de nada, fecha a chave na mão esquerda e abre o mundo com ela, / risca as formas ditas [...] faz-te a ti mesma: [...] onde o sangue se desmancha e de onde te alcança toda” (*ibidem*); a “mão esquerda”, forasteira, destrói tudo (“todas” “as formas”): no interior (na “alma”) e no exterior (na “cara”), para permitir todo um novo “mundo” de seguida, de segredos abertos, escavado mais fundo depois da limpeza da superfície; fechando a

³⁶ Excerto dum poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

interlocutora nesse núcleo, na própria “mão esquerda”, onde “abre o mundo”, finalmente de paredes derrubadas: campo aberto, pessoal, absurdo, aberto pela “mão” ainda fechada, a mão livre até da Lógica e das leis da Física, libertada para o infinito, mulher desmanchada minuciosamente (no “sangue”) e reconstruída absoluta, pura mulher, completa e amada: a Outra tornada poeta (e poetiza) — simbolizada no seu cabelo, parte mais flexível, mais crescente e mais afiada do seu corpo. E esta libertação sensibiliza-a, na sua ampliada corporalidade, na sua ampliada sensibilidade: mais alegre e mais torturada: “sofres como de uma louca alegria, [...] o rastro [...] da lesma, / risca disjuntiva, [...] as mesas em que se escreve / talvez um dia se exaltem / do escrito ou do riscado, [...] pêlos como auréolas de ambos os sexos, / todos os dias de todos os anos de todas as duas vidas, / macho e fêmea” (*idem*, 542); a mulher sofre, alegrada, enlouquecida, pois apenas vê o “rastro” do Desejado, e o seu mundo aberto apenas lhe permite correr mais longe atrás do Absoluto, lento como uma “lesma”, como desacelerasse a perseguidora no seu rasto pegajoso, tão pequena comparada com Ele, amaldiçoada à disjunção, às hipóteses, ao potencial puro, à distância do Absoluto, que, ainda assim, permite concretizá-Lo parcialmente, como um gato que está vivo e morto ao mesmo tempo — desta forma, o Desejo mantém-se vivo na possibilidade de se concretizar totalmente, quando, “talvez um dia”, o poema (criação e destruição: “escrito” e “riscado”) exaltar a vida, conseguindo até divinizar os “pêlos”: estrangeiros como o seu subgênero (os cabelos), mas, alguns deles, especiais, pertíssimo do determinante local de separação entre os dois seres: junto à púbis, o sexo; conseguindo tornar a separação entre “macho” e “fêmea” absoluta (em todos os pares de amados: “todas as duas vidas”), tornando-os Símbolos (perpétuos: “todos os dias de todos os anos”), capazes de Amar: a Ponte que só é possível se o abismo entre eles estiver aberto ao máximo. E esta dualidade na escrita, esta luta entre a mão direita e a mão esquerda, será a fricção dentro do poema, o choque faiscante, antes do fogo, a tentativa (violenta e falhada) duma fusão impossível, como dois órgãos sexuais falhando, mesmo que alegremente, prenderem-se para sempre: “dúplice, / lírica, dúbia mão sem Deus a trabalhar em música, [...] mas abrem-se e fecham-se linhas, sangram unhas, e és / ávido, atento, áspero, / e o ritmo que tiras de ti regula a como que excessiva / dança à beira da vertigem: perigo / e poesia, que não são nada” (*idem*, 599)³⁷; o poema, dual, “dúbio”, ambíguo, liberta a “mão” e surge da “mão” liberta, criando-se a si mesmo: “sem Deus”, sem qualquer força restritiva; no entanto, há um preço para esta liberdade: “sangram unhas”, pois a “mão” é agora militar, fere e é ferida, abre o mundo e fecha-o, incessantemente, sempre ávida, desejosa de mais e mais, sempre áspera,

³⁷ Excerto doutro poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

incapaz de abrigar Outros, atenta só a si, regulando só o corpo isolado, possuído, louco: na sua “como que excessiva dança à beira da vertigem” — aproximando-se apenas da ilusão de altura (a “vertigem”), da ilusão de dor (o “perigo”): meras expectativas, como a “poesia”: falhanços, vazios, que exigem o uso da partícula comparativa “como que”, na sua incapacidade de chegar à verdadeira “dança excessiva”, ao ritmo da verdadeira Música, caindo no verdadeiro Abismo, pois tudo não passa afinal dum simulacro do Poema, num poema: “dúbio”, Perjúrio. Que, ainda assim, ressalva: “mas faz com que os dias mais se desarrumem, / e a tensão crie em ti profundidade, sêca / elegância, e delas dances, cabelo / batido a oxigénio, / a terra mudando de estações, e a mão / desenvolvida pela / luminotecnia / se ilumine a si mesma, e os fusíveis / nos circuitos” (*idem*, 600); note-se na dupla forma do verbo “fazer” em “faz”: imperativo e indicativo, exortação ao poeta-leitor (sua sombra) e descrição da ação do poema, luz e objeto iluminado, sublinhando duplamente a imprescindibilidade deste; pois, apesar de não ser nada, só este permite a dança: a alegria, o corpo, o movimento, a música, criando “profundidade” no sujeito, inventando-o melhor, mais fundo, mesmo que esse fundo não existisse antes, como forjasse um tesouro e o enterrasse de seguida; reorganizando o indivíduo de uma ponta à outra, alterando o seu tempo: desarrumando “os dias”, trazendo o caos, o absurdo, a ilegibilidade para a sua vida, multiplicando interminavelmente as significações desta, agora ambígua: “oxigénio”, vida-combustível que traz também a morte-fogo, formando das cinzas esse novo tempo, cíclico: “mão” cerrada que domina a arte da luz (“luminotecnia”) para mostrar essa arte, corrente fechada, circuito elétrico improficuo, mera energia, fatal (eletrocutando, imparável), sem fim comum, sem luz para os Outros: um puro círculo, um mundo hermético (geométrico) dentro da circunferência. Podendo, claro, ser percorrida nos dois sentidos, para a esquerda ou para a direita: “caia a noite ou não caia sobre o papel salgado, / escreves ambidextro entre caos e matemática, / porque és ardentemente indefeso, / porque tens de arrancar ao barulho, indecifrável e indemne, a linha cantante” (*ibidem*); de qualquer maneira, independentemente do mundo (da “noite”), as duas possibilidades permanecerão sempre abertas no poema (no “papel salgado”), pelas duas mãos do “ambidextro”: palco de combate entre destro e sinistro, corpo no meio, “entre caos e matemática”, entre a loucura e a lei, entre a escuridão e a clareza; fragilizando o poeta, indeterminado, não-absoluto, “indefeso” perante o fogo, e, ainda assim, tentando vencer o “barulho”, o caos não-musical, tentando arrancar-lhe o poema, “indecifrável e indemne”: invulnerável (ao contrário do poeta) — no entanto, a colocação do apostro é ambígua, e talvez seja o “barulho” o elemento referido em “indecifrável e indemne”; ironizando mais uma vez o inevitável falhanço do poeta, a impossibilidade dele alguma vez escrever o Poema.

Adicionalmente, a dualidade do poema (nada, tudo) também se evidencia na insistência da conjunção disjuntiva “ou”, como marca linguística da sua abertura, do seu potencial múltiplo e extremado: “A paisagem arrancada / ao chão, / Furos de lume, Os tecidos do corpo, / Não é doce esta bolsa / de sangue, Que te adiantes: cabeça / estelar de tigre, O dia empurra as suas massas, / Máquina planetária: Deus: uma faísca / em cheio, Ou um dedo apenas direito / estendido” (*idem*, 386)³⁸; o “Ou” maiúsculo marca a divisão absoluta entre as duas hipóteses: dum lado, a imagem do mundo “arrancada ao chão”, raptada, possuída, e, simultaneamente, levitada, poetizada, como um ilusionista suspendendo a gravidade na sua assistente: uma imagem fantástica que se torna “Os tecidos do corpo”, a coerência sanguínea do poeta-ilusionista, dominado pelo seu truque, ritmado por este, sua razão interna, e de tudo o resto: uma máquina do mundo (voltando a invocar Camões), “Deus”, um absoluto regendo tudo o resto, tornando-o automático, maquinal, ditado eternamente por uma lei absoluta, um programa, uma formulação dum novo mundo: o poema (mundo e sua fórmula); enquanto, do outro lado da disjunção, está “um dedo apenas direito estendido”, um pedaço de corpo mutilado, um sacrifício vazio do poeta, oferecendo uma pequena parte de si, direita (regulada por uma pequena lei, um segmento de reta; ou destra como a mão moral) e estendida (detalhada como um estudo anatómico), um gesto fisicamente doloroso e dolorosamente vazio, uma insignificância apodrecendo no lixo — no entanto, existe mesmo dentro da hipótese do Absoluto, um contraste interno: “Não é doce esta bolsa / de sangue” tem a ordem habitual de uma pergunta (a forma afirmativa habitual, porventura, seria: “esta bolsa de sangue não é doce”), como constatasse retoricamente a doçura deste sistema fechado, vivo e violento; contudo, não há ponto de interrogação no seu final, abrindo a possibilidade do poema ser amargo, algo divino obtido a excessivo custo para ser causa de alegria, ainda que seja algo que *tenha de* ser invocado, como “Deus” (“Que te adiantes: cabeça / estelar de tigre”: enorme luz própria, amarela ruborizada a sangue, pronta para devorar a cabeça do poeta): “O dia”, o tempo isolado (de determinante artigo definido maiúsculo), ucrónico, que subjugará todo o espaço, todas “as suas massas”. Aliás, esta bifurcação (usando o prefixo “bi-” metonimicamente, já que esta se estende, por vezes, a um número infinito de caminhos possíveis) é, de seguida, sinalizada num ponto de interrogação: “Em que poça de ouro / se implanta / soberbamente a mão?, / Às vezes és uma vara calcinada, [...] Afundas-te iluminadamente na riqueza / violenta, A noite bate em branco, / Que ardas, / Arde tudo, Fora dentro / dos buracos, / As labaredas atravessam as membranas” (*idem*, 386, 387); o caráter da “poça de ouro”, opaca, mantém-se

³⁸ Excerto dum poema do apropriadamente chamado livro *A Cabeça Entre as Mãos*.

incógnito, ambíguo, e o poema só é obtido pela arrogância da mão, julgando-se, sem indícios para isso, forte o suficiente para aquela “poça” misteriosa, ilusão que resulta “Às vezes” numa “vara calcinada”, como “a mão”, “implantada” (desejando enraizar-se e elevar-se simultaneamente), fosse afinal um mero instrumento de perfuração (uma “vara”: uma planta morta), um meio sacrificado para se chegar à luz, construído para acabar em cinza, permitindo saber um pouco mais do abismo de “ouro” ardente (o “ouro” funde-se a mais de 1000° Celsius); ainda que este resultado não seja garantido, e, por exclusão de partes, das outras “vezes” (aquelas que não são “Às vezes”), “a mão” se doure perfeitamente, eternizando-se, bela e indestrutível — de qualquer maneira, a prospeção permite o conhecimento, a iluminação, purificando “A noite”, esbranquiçando-a inocente, depois de arder “tudo” no mundo; deixando (no entanto) indeterminado o resultado deste holocausto: será que o fogo, ao atravessar “as membranas” do poema para o mundo, as destrói, fundindo os dois lados? Talvez uma “resposta” venha num poema publicado postumamente, um dos escolhidos pela esposa, Olga Lima, em *Letra Aberta*: “um nome que me digas ou me não digas duas vezes / em dois abismos de sono, esse nome / faz-se carne no mais âmago de mim mesmo, / esse nome trabalha-me, / é igual ao segredo: pão, [...] se é noite que entra: [...] mastigado / acaso na maior das noites seguidas umas às outras” (Helder, 2016: 39); a dualidade torna-se mais ostensiva do que nunca: salientando-se no “ou”, nas “duas vezes”, nos “dois abismos de sono” e no “se” condicional (que se bifurca em “se sim” e “se não”), sugerindo que é esta que permite a essencialidade do poema no corpo do poeta, a sua natureza de “segredo”, de ponto intocável, inexplicável (ambíguo), que suspeita de tudo: da enunciação prévia da musa, por um “tu” (“que me digas ou me não digas”), da ligação com o mundo, com a “noite” (“se é noite que entra”), e até da carnivoridade do poema (“se é noite que entra: [...] mastigado”), da sua dupla ingestão: alimento e alimentado — somando-se ainda a bifurcação na palavra “acaso”, ora significada como “casualmente” ora como “possivelmente”, ora caos total ora hipótese aberta; e esta última, por sua vez, abre ainda uma ~~última~~ possibilidade: talvez, o poema só possa aparecer na “maior das noites”, na maior degradação do mundo, para a luz poder brilhar com a maior veemência possível, com o maior contraste, a maior diferença: a mais extrema dualidade.

Esta ligação de contrários não se limita à disjunção ou à soma dos extremos, ela também (multiplicando-se mais uma vez) se revela como espaço intermédio, abismo entre as duas luzes, silêncio entre o canto harmonioso, poro na linha dourada: “Foi-me dada um dia apenas, num dos centros da idade, / a linha medida quando / o mármore se encurva, uma linha / de seda [...] Foi-me dada na origem / mesma, no caos / das linhas. [...] quando a minha idade estava certa

— nunca / mais saberei a distância de uma palavra a outra.” (Helder, 2014: 516, 517)³⁹; o absurdo é fruto dum desconhecimento (da Razão, que Explica todos os paradoxos), dum esquecimento: houve um “dia” singular, há muito tempo, quando o poeta recebeu o dom da luz, no centro “das linhas” (dos poemas), no Poema (a “origem”), no Meio do “caos”, no local-tempo certo: o instante em que o poeta coincidiu com o tempo, que o criou (“quando a minha idade estava certa”), em que ele coincidiu com o Poema, criador do Tempo; porém, o instante passou, e o poeta nunca mais Lá voltará, destinado a falhar para sempre, desconhecendo a “distância de uma palavra a outra”, o silêncio entre elas, o espaço criado pelos nomes (agora) absurdos, pela razão (agora) inexplicável do poema, o abismo onde o poeta cai perpetuamente, já não conseguindo mais flutuar. No fosso entre tudo: “O espaço entre os dois nomes: / eu e o mundo, mundo e poema, poema e nascimento. / Ou a morte, substantivo que raia. [...] Foi-me dado uma vez, o dom, e já não sei. / Sítio ecoado noutro sítio do papel, não sei. [...] Morte, aqui, num poema, atrás, adiante, / morte com música.” (*idem*, 517, 518); um silêncio (onde poderia surgir um eco), um “espaço entre os dois nomes”, intermedia tudo, um espaço(-tempo) singular e incomensurável (“nunca / mais saberei a distância”), um espaço-talvez (infinitamente disjuntivo: o “Ou” pode servir de alternativa ao “nascimento”, reincidindo na dualidade vida/morte do poema, *ou* pode servir de alternativa ao “espaço entre os dois nomes”, reincidindo no niilismo — destrutivo — do falhanço poético, *ou* ainda, pelo contrário, na “morte” como eliminação do intervalo, como fusão de opostos: absolutização) um espaço que seja “a morte”: estrela que ilumina (“raia”) tudo, porque o transforma radicalmente — de qualquer uma das formas, “o dom” mantém-se longínquo, só “ecoado” noutro “poema” (melhor), *talvez* (o poeta não sabe, e duvida até de alguma vez o ter escrito, passando de “já não sei” para “não sei”, como até o eco tivesse sido uma ilusão mnemónica, um murmúrio do vento, *já* dissipado), noutro “poema” do “poema contínuo” (“noutro sítio do papel” longuíssimo); sendo que, agora, nem o eco resta: silenciado, neste “poema” que falha o desejado lugar-tempo, ora atrasado ora adiantado (“atrás, adiante”), matando tudo no seu falhanço, no seu crime; que, apesar de tudo, “raia”, espalhando-se para todos os lados, centrífugo (“atrás, adiante”), corrigindo “o mundo”, ressalvando-o pela “música”: inferior à da origem, inferior até à ecoada (mais próxima do Poema, como o poeta se afastasse cada vez mais Deste, como uma onda sonora perdendo energia, falhando cada vez mais), só superior ao caos, barulhento, do “mundo” que, absurdamente, legitima o poeta nesta comparação.

³⁹ Excerto dum poema do livro *Do Mundo*.

Esta dualidade de opostos retira o poema do explicável, afastando-o da leitura temática, sintética, estendendo-o contra si mesmo, singularíssimo porque ilógico, paradoxal: contendo uma “razão” (irracional) só sua — um combate interno personificado no adolescente: em constante luta por uma identidade, cegamente raivoso pela sua existência/inexistência, a sua dependência dos pais, um ódio potencializado pelas hormonas, como por hipérboles: “Adolescentes repentinos, não sabem, apenas o tormento de um excesso / giratório. Com as cabeças zoológicas. / Os anéis nas patas. / Oprime-os para dentro um clarão dançante. / Aquilo que são fora. / A cegueira dos chifres [...] A sua ligeireza busca o peso / da pedra.” (*idem*, 360)⁴⁰; a angústia dos “adolescentes”, interna e externa (“Oprime-os para dentro [...] Aquilo que são fora”), paraleliza-se à angústia do poeta, vivendo num desconhecimento (“não sabem”) que só lhe provoca dor (“apenas o tormento de um excesso”), fruto dos exageros que o poema exerce sobre o seu corpo, girando-o sobre si mesmo, como uma tortura velocista (arquitetada por um louco) — este sofrimento é resultado da tensão entre a animalidade (“zoológica”) e a humanidade, entre a corporalidade e a espiritualidade, que prende o sujeito como “anéis nas patas”: ornatos que embelezam e endurecem (eternizando) o poeta, dourando-o, mas também atormentando-o, enclausurando-o no seu metal, na sua dolorosamente oposta luz: alegre, harmoniosa, leve e livre (“dançante”), que focaliza o corpo sacrificado, dançarino até à morte como uma marioneta, fechando-o sobre si mesmo, num movimento centrípeto, como um animal imobilizado, esculpado (uma gárgula), que, apesar de sofrer, masoquistamente deseja esta eternização, esta concretização (“A sua ligeireza busca o peso / da pedra.”) — deseja-a cega e violentamente (“A cegueira dos chifres”), pois ignora o que a eternidade lhe reserva: a transformação impensável em poema. A Metamorfose, que faz os extremos tocarem: “são anjos tocados pelas víboras, anjos / anatómicos e atrozes. [...] E então a delicadeza pesa-lhes / como a morte. Basta tocá-los na cara para que fiquem / brancos. Atravessá-los com o sangue venoso / da insónia, da nossa matéria. // E então a sua carne é uma estrela suada.” (*idem*, 360, 361); como Adão e Eva, os corpos celestes são marcados por cobras, e os “anjos” tornam-se “anatómicos”: sexualizados e “atrozes”, violentíssimos, “anjos” caídos, como que influenciados por Satanás, criminalizam-se, mas também se iluminam como deuses, comendo da Árvore do Conhecimento; deuses mortais, concretizados, pesados “como a morte”: o instante absoluto que transforma tudo em movimento leve e efêmero; e, nesse movimento, os “anjos”, iluminados, absorvem tudo, esbranquiçados pelo toque dos Outros, inocentados, absorvendo o conhecimento maior, o conhecimento da Morte, a lei da metamorfose, do

⁴⁰ Excerto dum poema do livro *Flash*.

esquecimento, que os torna eternamente renováveis, em eterno movimento, já não guardadores da lei de Deus, já não mnemónicos — e, assim, tudo se inverte, e os “anjos” agora absorvem o “sangue venoso” dos Outros, repleto de dióxido de carbono, de morte, e espelham-no, transformam-no em eternidade (como pulmões, árvores), transformam o sofrimento dos Outros, a sua vida consumida, o seu veneno, a sua “insónia”, como uma matéria-prima, em poema: o novo corpo dos “anjos”: “uma estrela suada”, um ponto de luz independente (liberto de Deus), iluminando e aquecendo tudo como um sistema solar, harmonioso mas ainda suando com a dor que lhe é inerente, o seu sacrifício, a água que impossivelmente continua líquida (deveria ter evaporado há muito no calor infernal), água absurda, paradoxal: o suor, que estrela o anjo, não pode existir a tão altas temperaturas, marcando a irracionalidade da existência do poema, o seu carácter ilógico: singularidade que surge da dualidade.

Desta forma, a “razão” do poema permanece secreta (escondida por detrás da irracionalidade), e este apresenta-se inevitavelmente tenso, lutando contra si mesmo, aparentando contradizer-se ao longo dos seus versos: “Estátuas irrompendo da terra, que tumulto absorvem? [...] Os símbolos que celebram dão à pedra uma tensão, um / desenvolvimento, uma aura. [...] O chão é a potência astronómica. / No escuro do ar rebentam floras. A carne única / vibra como uma vara / de baixo / para cima.” (*idem*, 415)⁴¹; “estátuas” irrompem do “chão”, tendo vida própria, “símbolos” autossuficientes querendo revelar-se, absorvendo a confusão sonora e corporal da superfície, ordenando-a (em música, em dança); construções (autoconstruídas?) que “celebram” algo ou alguém desconhecido, numa alegria misteriosa que entesa o caos, a “pedra”, endurecida (hiperbolicamente): esculpura por uma arquitetura enigmática, erigindo totens, contendo atributos mágicos: “uma aura”, uma energia centrífuga que abençoa tudo à volta — erguendo “o chão” como “potência astronómica”, porvir estelar, apontando aos céus, aos astros, procurando o seu oposto, procurando o seu simétrico; num movimento onde a beleza ganha vida e número: “rebetam floras”, campos de flores, belas, efémeras e vivas, coloridas contra o “escuro”, semeadas pela emanção das “estátuas”, que continuam a crescer (“de baixo para cima”), vibrando como instrumentos musicais, tensas como pénis, fertilizando o mundo, desejando o céu, a inalcançável Mulher, que, infelizmente para eles, só aceitará o Homem (Absoluto Masculino), o Poeta, o Símbolo, a Estátua. Contudo, esta procura do contrário, simbolizada neste poema pelo amor, pode também marcar-se só pelo erro, como puro falhanço que permite o movimento (o acerto é final, imóvel), como crime imperdoável que, impossivelmente, se tem de tentar retificar: “Quero um erro de gramática que

⁴¹ Excerto dum poema do livro *Última Ciência*.

refaça / na metade luminosa o poema do mundo, / e que Deus mantenha oculto na metade nocturna / o erro do erro: / alta voltagem do ouro, / bafo no rosto.” (*idem*, 521)⁴²; o poema, agramatical (contra a língua portuguesa), em língua própria, refaz: de forma dupla (absurda), recupera integralmente o antigo “poema do mundo” e transforma-o totalmente na sua luz, no lado que revela, como uma lua, a todos; do outro lado, é escondida (por si Mesma) a Razão (“Deus”), a demonstração do quanto o poema falha, porque é não-Poema, “o erro” maior: “o erro do erro”, o Crime que não pode ser ressalvado: o Erro que torna o poema violento, gerando a sua “alta voltagem” em “ouro” (metal: excelente condutor elétrico), a sua diferença de potencial: a Diferença entre o Poema e este “poema”, a sua Perniciosidade, o seu Dano ao “mundo”; a começar pelo Outro, não só raptado (“o erro”), mas também alterado no seu fundo (“o erro do erro”), numa traição à sua Alteridade: “bafo no rosto”, calor pertíssimo usado para queimar a própria boca que o solta, como um espelho, exemplificando que quanto mais “o poema” se aproxima, mais danoso se torna — ou, talvez, as duas negativas não se ampliem, e que, logo, se anulem, e “o erro do erro” seja o Correto, a magnificação do Outro, finalmente descrito verdadeiramente, até no seu Segredo, finalmente respeitada a sua Alteridade; e a energia do “poema”, a corrente elétrica no “ouro”, gire para sempre, sustentando, como um gerador, tudo, como novo coração “do mundo” ressuscitado.

Esta nova vida sobrecarrega a anterior, tal como o absurdo sobrecarrega a racionalidade, como significado excessivo que rebenta as linhas de pensamento pré-concebidas: “um quarto dos poemas é imitação literária, / outro quarto é ainda imitação mas já irónica e colérica, / outro quarto é das labaredas da inquisição à volta, / outro quarto, o quarto, o que falta, é por causa da magnificência do mundo, / o quinto quarto absurdo é o das quatro patas cortadas” (*idem*, 673)⁴³; numa aparente distribuição estatística de todos os “poemas”, os três primeiros quartos mostram-se culturais: imitações doutros ou consequências da “inquisição” (da moralidade, da censura), opostos ao “quarto” “quarto”, que escapa a estas limitações (obrigatoriamente o “quarto”, o final, o ápice; enquanto os outros três parecem ser permutáveis), aparecendo “por causa da magnificência do mundo”, fruto puro da beleza — no entanto, este quarto “falta” (duplamente): resta, finalizando os outros três quartos, destruindo-os, unindo-os, e ausenta-se, pois não existe, pela falta de beleza “do mundo” ou pela incapacidade descritiva do poeta; então, esta “falta” permite absurdamente um “quinto quarto”, antilógico, contradizendo e

⁴² Poema do livro *Do Mundo*.

⁴³ Excerto dum poema do livro *Servidões*.

excedendo a matemática⁴⁴, excedendo até o próprio nexos visível do poema, que declarara “o quarto” “quarto” como aquele que “falta”, criando um curto-circuito na corrente entre os versos, um excesso de energia (permitido pelo vazio que “o quarto” “quarto” deixara), o instante em que o poema se liberta “do mundo”; este “quinto quarto”, aliás, corta as “quatro patas”, como os primeiros “quatro” quartos fossem membros animais concordantes, devastados pelo “quinto quarto” para criar discordância dentro do animal, tensão (voltagem) semântica: poeticidade: a tortura da palavra, como que puxada por cavalos desmembradores. Uma tensão ainda endurecendo, sobrecarregando o próprio excesso no verso seguinte, onde ainda um novo “quarto” aparece: “e o último é ele que olha da montanha onde abriu na pedra o seu nome inabalável, / e voltava ao primeiro como se fosse orvalho, / como se fosse tão frio que cortasse até ao osso, / o imo do próprio nome assim metido na pedra, / tanto que ninguém sabia de quem era” (*ibidem*); vivo, “o último” quarto “olha” para tudo do topo, onisciente, vendo sem ser visto, escondido na “pedra” que rachou, que transformou para se esconder lá dentro: Segredo do poema, “nome inabalável” que abala tudo o resto, sismicamente partindo montanhas, fundo, estrutural como uma placa tectónica, distante: “frio”, cortando a carne toda como o gelo estaladiço, “até ao osso”, “até” ao Fundo, como “nome” central que influencia tudo, que toca em tudo: regressando, ciclicamente, ao “primeiro” quarto (“como se fosse orvalho”, concretizando-se furtivamente numa noite de inverno aparentemente seca: como o ciclo da água, do gasoso altíssimo ao líquido superficial, a mesma molécula): o quarto da “imitação literária”, como recuperasse um poema antiquíssimo, um poema do mundo, um poema mais velho que o seu próprio objeto, porque o criou (como Deus), e, entretanto, manteve-se sempre debaixo e acima deste, um “nome” “que ninguém sabia de quem era”, pois excede toda a compreensão: um nome Absurdo. A absurdidade coloca de novo o poeta fora da sociedade, pensando fora dos seus limites, de forma ilógica, louca, patologicamente, uma estrutura de pensamento anómala e socialmente inaceitável: “Não toques nos objectos imediatos. / A harmonia queima. [...] são loucos todos os objectos. / Uma jarra com um crisântemo transparente / tem um tremor oculto. / É terrível no escuro. / Mesmo o seu nome, só a medo o podes dizer. / A boca fica em chaga.” (*idem*, 422)⁴⁵; o poema começa com uma exortação antipoética: não faças poesia, não “toques nos objectos imediatos”, puros, sem mediações (sociais); uma exortação jurídica apontando a criminalidade da poesia e a sua consciência da

⁴⁴ Se os poemas pudessem pertencer a vários quartos (que se interseteriam), então seria fácil resolver o problema com um diagrama de Venn; porém, o uso da expressão “o que falta” para “o quarto” “quarto” impossibilita esta solução, ou qualquer outra, exceto a absurda solução.

⁴⁵ Excerto dum poema do livro *Última Ciência*.

infração, a sua natureza internamente conflituosa, conhecedora das suas horríveis consequências, das queimaduras que o fogo iluminador causa, primeiramente, ao próprio poeta, insuficiente corpo para suportar a perfeição do poema, a “harmonia”, a demonstração do falhanço da sua própria vida — assim, são “loucos todos os objectos” (puros), engendrados por um pensamento antissocial e ilógico, regido apenas pela sua lei singular, a lei de cada um dos “objectos”, somente coerente dentro dos seus corpos, como os raciocínios inabaláveis de um demente; esta loucura esconde-se no objeto, como razão irrazoável para o mundo, incompreensível, onde até “um crisântemo transparente / tem um tremor oculto”, já que a sua aparência claríssima nada revela sobre o seu fundo, e uma vibração, um ritmo, continua a se esconder no mais visível dos “objectos”; no entanto, um “tremor” tem também uma conotação medrosa (*Temor e Tremor*), como “medo” que domina o corpo, fazendo-o agitar-se incontrolavelmente, louco: paranoico; um “tremor” que se torna “terrível no escuro”, agravando o receio, como o desaparecimento da transparência na escuridão, no mundo, sublinhasse o ritmo misterioso e agora aterrorizante do objeto no desconhecido: a condição onde o poeta escreve, dizendo o “nome” medrosamente, temendo *irracionalmente* aquilo que virá, sofrendo antecipadamente a destruição prometida: o “medo” como forma de porvir, como potencial doloroso, alimentando-se de si mesmo como um sonho, intensificando a tortura a cada instante, cada vez mais detalhada, vívida; contudo, este é o Dever do poeta, que se sobrepõe ao dever moral e até ao dever ético, e, por isso, ele canta “o nome” apesar do “medo”, apesar de saber que a sua “boca” ficará em “chaga”, sangrando do seu corpo infetado, como que castigado por Deus pela sua arrogância criativa, o seu desejo de recriação do mundo — talvez, até seja este medo que possibilita a poesia: “só a medo o podes dizer”, talvez apenas esta dor pressentida, este Apocalipse sonhado, coloque o poeta na sua verdadeira forma: a de profeta. Este potencial expansivo do absurdo — podendo materializar-se em infinitas formas, mas, ainda assim, rigorosamente construindo o novo porvir ramificadíssimo — é simbolizado na mais absurda das figuras geométricas: o círculo, forma sem início ou fim (ou com infinitos), infinitamente simétrica, em perpétua rotação nos dois sentidos, uma chave de fendas ou os ponteiros enlouquecidos dum relógio, percorrendo simultaneamente os dois trajetos da circunferência: “o mundo arrancado aos limbos, / assim: água irrompendo do fundo da luz; [...] e tu andas em torno com a laranja entre os dedos [...]: esta / simetria dos ofícios: / faca, laranja, boca, / e o hausto e o bafo circundam numa volta / as obras [...] só / tuas: nada de nada, e tudo” (*idem*, 559)⁴⁶; a poesia arranca “o mundo” “aos limbos”, rapta-o e radicaliza-o, colocando-o

⁴⁶ Excerto dum poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

no Céu e no Inferno, como um reflexo duplo, invertendo “o mundo”, e as suas leis básicas: “assim”, agora, é a “água” que irrompe “do fundo da luz”, em vez da “luz” se refletir superficialmente num espelho aquático, como agora fosse o próprio espelho a movimentar-se, já não mero refletor, mas agente subversivo que purifica (reinventa) o objeto refletido; neste circuito é também disposto o “tu”, o Outro do poema, finalmente encontrado o seu centro, e a sua órbita, onde, por sua vez, a “laranja” (esférica: composta de círculos infinitos) roda nos “dedos” criadores desse sujeito, agora poético — pois tudo se transfigura no seu simétrico num espelho, neste objeto absurdo fundindo os opostos, numa circulação fechada onde “faca, laranja, boca” se unem, todas opostas (exceto no género gramatical): meio, início e fim, todas simultâneas num único instante alimentar, em que “o hausto e o bafo circundam numa volta”, frio e quente, centrípeto e centrífugo, eternamente rodando (na “faca”, na “laranja”, na “boca”) um atrás do outro nas duas direções, criando no seu centro a obra (circular, fechada), pessoalíssima porque absurda: “nada de nada, e tudo”: niilista ostensiva (ou contraditória), e, coerentemente (por razão absurda), simples “tudo”.

Esta dualidade absurda liga todos os poemas do “poema contínuo”: encadeados numa única linha, numa única voz, onde, *toda-via*, cada um é um evento isolado, *também* por acaso, sucedendo ao anterior: “Em quartos abalados trabalho na massa tremenda / dos poemas. [...] Um dia hei-de ficar todo límpido, / ou calcinado nervo a nervo. [...] Ininterrupto, eléctrico. [...] Às vezes Deus torna-me rápido. / Às vezes há um candelabro. / Às vezes há os mortos de que se extrai o mármore.” (*idem*, 354)⁴⁷; os “poemas” são trabalhados com resultados novamente disjuntivos: ou iluminativos até à transparência, ou destrutivos até à cinza; de uma maneira ou doutra, uma corrente elétrica ininterrupta atravessa-os, atravessa o poema; todavia, esta corrente justifica-se caoticamente: “Às vezes” o poeta é abençoado pelo Absoluto (“Deus”), por “vezes” é iluminado por um artefacto (o “candelabro”, talvez do seu engenho, talvez do de outro artífice), noutras “vezes” inspira-se nos “mortos”, no seu conhecimento em primeira mão da morte (o triplo “Às vezes” não exclui, de todo, que estas três hipóteses não esgotem o ramo de possibilidades); esta divergência caótica de musas é acentuada e, simultaneamente, contrastada pela anáfora “Às vezes”, que dá um ritmo ao poema, uma ordem, uma ligação entre o caos e com o caos, transformando a própria descontinuidade num contínuo, invertendo-a: linha do poema, sua lei, de morte, um eterno retorno do Diferente, uma contínua metamorfose a cada novo poema, alterando anacronicamente todos os anteriores, ligando-os de novo, de forma totalmente diferente, como um mosaico em constante redistribuição, criando

⁴⁷ Excerto dum poema do livro *Flash*.

incessantemente uma nova imagem total, permitida pela circulação dos poemas naquele espaço aberto-fechado. Naquela habitação: “Pelo poder do nome, traz-se a casa, / quarto a quarto, / até ao centro. Fazem-se profundas / casas de mármore. [...] Separam-nas membranas, / espelhos vivos, teias / de espelho. [...] Nunca durmo. [...] Máxima visão, no abismo, de um planeta de quartzo.” (*idem*, 354, 355); os “quartos”, onde o poeta trabalha “na massa tremenda / dos poemas” (note-se a preposição contraída de lugar, utópica), são invocados pelo “nome”, pelo poema, que o poeta escreve no próprio lugar a ser recriado: abalando “a casa” antiga, edificando uma nova, chamando novos “quartos” que chocarão contra os presentes (recolocando-os), atravessando as “membranas”, que permitem a contínua influência e comutação das divisões (“casas”, “quartos”; isoladas, unidos), formando “teias” de “espelhos vivos”, linhas sobrepostas e intersetadas (ora harmonicamente, ora caoticamente) refletindo-se umas às outras: um labirinto de morte (predatório) transformando-se, enrolando-se, criando novos trajetos (destruindo velhos) que a grande aranha-poeta percorre incessantemente: sem dormir, contínua e louca (privada de sono), esquizofrénica, como cada linha fosse obra cega de cada uma das suas inúmeras patas — igualadas pelos seus inúmeros olhos, pelos quais vê tudo (“Máxima visão”), tudo conhece detalhadamente como um “espelho”, tudo cristalizado, no seu “planeta de quartzo”: isolado mundo rodeado pelo espaço sideral (por um infinito vazio descontinuator), mundo feito unicamente dum estranho cristal que cria tensão elétrica a partir da tensão mecânica, ou seja, em que o choque, a violência, cria uma corrente elétrica, uma energia ligando tudo (particularidade geológica que, por sua vez, será utilizada pelo relojoeiro para criar tempo, artesanalmente, como um poeta).

8. O poeta obscuro

Logicamente, o absurdo poético cria problemas de claridade hermenêutica (cria obscuridade), como o poema fosse o último artefacto duma ordem esotérica extinta, já não existindo iniciados nos seus símbolos: “Transbordas toda em sangue e nome, por motivos / de lua — os delírios da fêmea / e da sibila. [...] por dentro devorada / pelo clarão dos centros. [...] Enquanto corres profundamente e procuras / onde és visível. [...] Quando os meus dedos te fazem num mistério de baptismo.” (*idem*, 408)⁴⁸; o excerto abunda em termos luminosos (“lua”, “clarão”, “visível”), culminados em “sibila”: a mulher profética, acedendo ao nível mais alto de conhecimento, à luz mais intensa, ao conhecimento do futuro; no entanto, estas luzes são contrapostas pelo “mistério de baptismo”, pela obscuridade do processo, pelas razões misteriosas do “nome”, que é imposto, transbordando o *tu* poético, a mulher, e a sua razão humana, excedida: obscurecendo-a enquanto a ilumina, enquanto a destrói “pelo clarão dos centros”, refazendo-a eternamente a partir do seu âmago, como uma louca doença para sempre se metastizando no seu seio, condenando-a à procura eterna da sua própria visibilidade, da sua cura: corpo desesperadamente atrás da sua própria luz (como uma sombra), correndo, e transformando-se, num caminho interminável, mulher amaldiçoada pela nomeação do poeta, pela sua magia negra (lunar: possuindo o corpo feminino, tornando-o delirante, fora de si). Pela sua cerimónia batismal, que a reforma, a limpa do passado (como este fosse o Pecado Original): “que abre e encharca e ilumina / — como se fosse / respiração e sangue e potência / planetária: criaturas, objectos, / as ordens nominais que os arrancam dos limbos. / Quando se tornam translúcidos na fornalha. / Quando com tanta luz se tornam / ocultos.” (*ibidem*); o ser batizado é encharcado no ritual, “como se fosse” “sangue”, “como” este processo reconstruísse a sua própria fluidez interna, o volume da sua corrente e o seu ritmo, a sua “respiração”; abrindo cirurgicamente o sujeito, agora escancarado “como se fosse” “potência”: porvir, de repente, ponto pronto (aberto) para se concretizar infinitamente, ponto geométrico, sem área, ponto puro em estado pré-*Big Bang*, extremado (arrancado “dos limbos”), entidade minúscula e possível expansão colossal, novo planeta (ou universo, dependendo da proporção da metáfora): “criaturas, objectos, ordens nominais”: mundo independente, reconstruindo-se a si mesmo pelas suas próprias palavras harmoniosas (“as ordens nominais”) — esta luz divina aparece, evidentemente, do fogo, “na fornalha” (do poeta-ferreiro) que torna tudo translúcido, tão

⁴⁸ Excerto dum poema do livro *Última Ciência*.

iluminado que não se vê humanamente, escondido noutra comprimento de onda, noutra razão, para nós absurda: “com tanta luz se tornam / ocultos”, como um sol que ofusca, que cega, visível absoluto destruindo a visão de todos, excesso para os relativos; inclusive para o poeta, cego-escuro, que não compreende a razão do próprio poema, ocultando algo que não sabe o que é (desconfiando que apenas esconde um vazio com um impenetrável cofre para reconfortar todos, ignorantes), como um padre repete as palavras sagradas que não pode compreender, pois são de Deus.

Esta obscuridade implica uma dificuldade na leitura, uma “teoria” (que se mutila ao expor-se, tentando clarificar-se) sobre a forma como o texto se relaciona com o leitor, que não tem acesso à razão do poema, absurda (para ele): “Volto minha existência derredor para. O leitor. [...] Leitor: [...] Sou lento numa luminos- / idade como em meio de ilusão. [...] Sou fechado / como uma pedra pedríssima. Perdidiíssima / da boca transacta. [...] Pedra sem válvulas. [...] Proferida lenta. / Escutada lenta.” (*idem*, 128); a lentidão marca-se logo graficamente no título do poema: “Para o Leitor Ler De/Vagar”, onde a palavra “devagar” é segmentada, desacelerada (de forma autorreferencial), indicando o modo de leitura: “lento”, detalhado, sem fim exceto si mesmo, sem pensar no que virá a seguir: concentradamente; e o “leitor” somente seguirá este ritmo (“Proferida lenta. / Escutada lenta.”), como puro ouvido, alinhando a sua respiração à do poema, à volta deste (“derredor” — contudo, é estranho que seja usada uma contração nesta palavra, “de” + “redor”, acelerando o poema, contradizendo-o); um poema que também será desacelerado pelos numerosos pontos finais, travando a leitura (atentando-a), ato sublinhado pela agramatical colocação deste sinal de pontuação entre a preposição e o determinante (“para. O leitor.”), e, ainda, na segmentação da palavra “luminosidade”, duplamente: abrandando o poema de novo e gerando a palavra “idade”, notando a criação dum novo tempo no poema neste novo ritmo (“lento”) — paralelamente, a comparação à “ilusão” recupera a concepção niilista de poema, mas deixa aberta a possibilidade da “ilusão” ser (cerradamente) ilusória, pelo uso da partícula comparativa “como”, que marca alguma diferença (por mínima que seja); esta possível variação absoluta, Tudo ou nada (exponenciando o detalhe), é, aliás, permitida pelo fecho do poema (hermético), “como uma pedra pedríssima”: dura e impenetrável (“sem válvulas”), apenas descrevendo-se para si mesma, com a mais profunda fidelidade, tornando o seu próprio nome num adjetivo absoluto sintético, encerrando-se no labirinto do seu próprio corpo como um caracol (“lento”); isolada até da “boca transacta”, do corpo do poeta, abandonado no passado, inexpressivo (morto: transato), como uma garganta que nunca poderá capturar as velocíssimas ondas sonoras que

libertou. Esta imensa velocidade de saída, no instante poético, é (imediatamente) invertida pela lentidão com que o poema demora a chegar ao recetor, colocando poeta (poema) e leitor em polos opostos: “Leitor acentuado, redobrado leitor moroso. [...] Mas que espera. Doce. Contra o hermético / movimento do mundo. [...] E esperará / dias anos dobrado, leitor. Varrido / pelo movimento dos dias. / Contra o movimento nocturno do. Poema devagar.” (*idem*, 129, 130); o “leitor” “espera”, como lento porvir, desejando o Absoluto e dobrando-se por ele (como um escravo à espera do Mestre), imobilizando-se por ele estoicamente, “Contra o hermético movimento do mundo”: contra o caos fortíssimo que ataca o “leitor” e que só a paciência, a leitura do “poema”, enfrenta, entrando lentamente no subsolo, decifrando dolorosamente a colossal crosta terrestre como um mineiro solitário; assim, o “leitor” acaba por dar a vida, como um homem religioso, rezando sem nunca ver Deus, por fé, crendo sempre, judaicamente esperando o Messias; esperando: sofrendo, entretanto, também “Contra o movimento nocturno do. Poema”, resistindo contra o tempo corrosivo, excessivo, a apocalíptica violência poética, deixando o sujeito a esperar até à morte, como um mártir e um herético, “Varrido / pelo movimento dos dias”, ainda esperando pelo hipotético “movimento” diurno do “poema”, que faria valer esta pena, esta escura espera. Contudo, no fim, ela para nada servirá: “Um livro que vai morrer depressa. / Depressa, antes. Que a onda venha, [...] Eterno, o tempo. De uma onda maior que o nosso / tempo. O tempo leitor de um. Autor. / Ou um livro e um Deus com ondas de um mar / mais pacientes. — / Ondas do que um leitor devagar.” (*idem*, 130, 131); o “leitor”, por muito que resista, falha sempre a sua espera, nunca paciente o suficiente para o poema, deixando o “livro” “morrer depressa”, nunca lido totalmente, nunca explorado duma ponta à outra, nunca esperado até à sua última “onda”, como uma praia abandonada pelos cadáveres (que sucumbiram à espera) enterrados na areia ou levados pelo “mar” — porque o poema funda um novo “tempo” maior (mais lento) do que o nosso, um “tempo” ilegível para nós, possível apenas para imortais, com todo o “tempo” para dar: deuses, eternos como poemas.

A obscuridade exigirá assim paciência extrema por parte do leitor (mesmo que este esteja condenado ao falhanço), rejeitando qualquer leitura apressada, rejeitando particularmente a leitura apressadíssima (pré-concebida) da cultura, que não deixa cada leitor envolver-se, pessoal e inocentemente, no texto, mergulhar nesse infindável oceano, inundando o seu corpo, que assim flutuará por um momento (até se afogar), como um Ícaro submerso — consequentemente, a língua (única) do poema opor-se-á (rebeldemente) à moral, às leis da sociedade, a qualquer generalização das suas palavras: “Será que Deus não consegue compreender a linguagem dos artesãos? [...] falo o idioma demoníaco. / Há imagens que se

percebem: [...] uma pessoa com a mão gloriosa nas chamas / não pára de gritar mas não tira a mão do fogo / compreende-se? como se compreende!” (*idem*, 441)⁴⁹; tal é a obscuridade hiperbólica do poema que nem “Deus”, onisciente, consegue compreendê-lo; não consegue, absurdamente, *porque* Ele é universal, e não se envolve pessoalmente no poema, porque, onipotente, não Se pode deixar possuir quando o lê — desta forma, a leitura será a inversão de “Deus”, restrita e imoral: criminosa, demoníaca, um “idioma” centrado na transgressão, transgredindo-se a cada instante, uma sequência de imagens violentas que se impõe(m) ao leitor (“como se compreende!”), como um incêndio enclausurante (que o queima, como queimou o poeta), como um grito, uma voz visceral, fruto do “fogo” secreto e inegável (não permitindo ao poeta tirar de lá “a mão”). “Deus” desaparece com a leitura do poema (ou aparece só para interrompê-la), deixando-o tombar no Inferno: “Nada se liga entre si, Deus não se debruça na canção; destroça / a cadência / — o demoníaco. [...] se afinal se entende que numa resposta / se oculta uma pergunta do mundo, mas / se afinal a substância / de alguém que pôs a mão no fogo é igual à substância do fogo / enquanto grita.” (*idem*, 442); a existência de “Deus”, de um Absoluto exterior, Bondoso, Indestrutível e Luminoso, anularia o ritmo do poema, o seu lado demoníaco: Maldoso, Destrutivo e Obscuro; pois um Absoluto, por definição, impossibilita a existência do seu Antónimo; o que, por sua vez, eliminaria, pelo menos, um elemento essencial da escrita: a possessão (demoníaca) extremada do poeta, que, assim, fabrica a própria “substância”, a sua Essência (Criminosa), o “fogo” infernal que o move, que o acende, que o torna próprio — mas apenas enquanto canta, “grita”; depois, o poema, solitário, voa (para o Céu?), e o corpo morre, incendiado e danado no Inferno; apenas ressaltando-se a sua “resposta”, o encobrimento do Segredo (Interrogativo, Expansivo), de Tudo, criando um “fogo” do qual ninguém conseguirá chegar ao fundo (nenhum corpo será resistente o suficiente para não se extinguir todo nesse mar de chamas), tornando o “mundo” um pouco mais obscuro, longe dessa luz central — a ressalva dum demónio (sádico): ao menos, a dor também existe nos Outros.

Prosseguindo o “poema contínuo”, este nível de violência é, ainda, excedido, num poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*: “poemas / ¿como foi possível escrevê-los antes ou depois de Auschwitz? / no corpo até se fazer osso, [...] Auschwitz é sempre contra os mesmos, / e sempre se escreveu na língua do inimigo, / e escreve-se nessa língua porque é preciso que o inimigo não compreenda nunca” (*idem*, 589); parodiando e fundindo as famosíssimas proclamações de Adorno (proclamando a impossibilidade de se escrever “poemas” depois de

⁴⁹ Excerto dum poema do livro *Os Selos*.

Auschwitz) e Celan (proclamando escrever na “língua do inimigo” — dos alemães que, como nação, o limitaram e exploraram num gueto), o caráter impossível do poema é colocado na sua própria essência, como entidade absurda, ou seja, é o facto de não se poder escrever “poemas” (moral e logicamente) que os torna singulares: obras inumanas (reconstruindo o próprio humano, arquitetando-o: reconstruindo o seu esqueleto), eternas, impossíveis; assim, nem o evento catastrófico de “Auschwitz” altera alguma coisa no poema, independentemente do quanto afete o mundo: “Auschwitz”, como símbolo da crueldade humana, é eterno, é a criação de uma moral, duma lógica, duma lei (de morte), é a amostra da fraqueza do pensamento humano geral, e, por oposição, é a constatação da necessidade do pensamento singular: do poema — neste ponto, a necessidade de escrever “na língua do inimigo” é evidenciada: subvertendo as bases da vida social, tornando a sua “língua” indecifrável (raptando-a), ataca-se o pensamento lógico, maquinal, com o pensamento absurdo e obscuro, para que Eles, a sociedade, todos os Outros, nunca o compreendam e sofram como um prisioneiro na solitária, isolados no escuro — secundariamente, feridos pela privação de luz, talvez até vejam o vazio do seu pensamento conjunto, por oposição, pela sua distância, ao poema. Aquela eterna faísca ocultada à distraída sociedade: “o poema retoma a sua fala bárbara, / e aí, nas líricas ignições, encontra o assassino, / Auschwitz é o dia imparcial [...] ¿como [...] se puderam escrever, ou não puderam, [...] as coisas cruas? / Auschwitz é sempre, immer [...] ¿antes ou depois: de quem, de quê, de como ou quando?” (*idem*, 590); “Auschwitz” é o espaço-tempo onde-quando a Humanidade se revelou “imparcial”, impessoal, geral, a-poética, mas esse instante (“dia”), na verdade, é para “sempre”: “immer” (usando a “língua do inimigo”), é o tempo paralelo ao poema que o torna impossível, é o fundo caótico contra o qual o poema luta impossivelmente; talvez sobre o qual revele a essência (assassina — do poema ou do fundo caótico?), ou talvez sobre o qual não revele nada, talvez nunca chegando a escrever “as coisas cruas”: a Verdade, “bárbara” (como os bárbaros pré-alemães), que assolaria a Humanidade (como os bárbaros assolaram o Império Romano: a clássica metonímia ocidental Dela), que ressaltaria cada um dos seus elementos da sua unidade estúpida (como no estúpido termo “Humanidade”) — ou, talvez, o poema apenas coloque questões (“¿antes ou depois: de quem, de quê, de como ou quando?”), inúmeras questões colocando tudo apenas um pouco mais misterioso (obscuro) do que antes, escondendo a aterradora vacuidade do centro: o eterno “Auschwitz”, tão próprio da espécie humana como a linguagem.

A obscuridade é, assim, um ataque à generalização dos indivíduos, um ataque furtivo que consiste no ocultamento dos seus Segredos: da Alteridade Absoluta do poeta e de cada

Outro — mesmo que estes Segredos sejam fabricados pelo poema — aliás, o próprio nome “Segredo” implica obscurecimento, encobrimento: “mas eu, que tenho o dom das línguas, senti / a linha sísmica atravessando a montagem das músicas, / e ouvi chamaram-me em lírica, / numa língua nenhuma que não sabia, / e os acertos e erros do meu nome não eram traduzíveis / nas línguas do meu dom” (*idem*, 575)⁵⁰; o poliglotismo do sujeito poético (“o dom das línguas”) atesta a incapacidade das “línguas” culturalmente obtidas de escreverem poemas, a necessidade de se inventar uma “língua” para cada um, “uma língua nenhuma que não sabia”: um conjunto de regras sintáticas misteriosas completo por símbolos coerentemente misteriosos, uma contra-língua (“nenhuma”): incomunicável, criando-se apenas a si mesma, alimentando-se apenas a si mesma; uma resposta excessiva ao facto das “línguas” (terminologicamente) naturais não conseguirem traduzir a Alteridade Absoluta do poeta (“os acertos e erros do meu nome”), que, desta forma, se deixa dominar por esta nova “língua”, que já não tenta traduzir o mundo e o poeta, simplesmente criando novos, invertendo a sequência (“causalidade” talvez fosse um termo exagerado, tendo em conta a sua natureza aleatória) da relação referente-signo (neste ponto, é de notar que o “dom das línguas” do poeta acaba por se tornar, no poema, num dom de criar “línguas”, ou, mais corretamente, num “dom” de ser chamado por uma nova “língua” em cada novo poema). Nesse momento, perante a intraduzibilidade do Segredo, o poeta é abençoado por uma absurda epifania, compreendendo finalmente a inexpugnabilidade da sua própria incompreensão: “soube então que ar e fogo [...] se fechavam, e estremeci das músicas, oh / o que eram elas, / que coisa grande traziam para ser posta em mínimo, / e que somenos ministério lavrava assim que voz, [...] no arrepio do ritmo, [...] para fora, / para o escuro, / para o número ímpar?” (*ibidem*); “ar e fogo” consomem-se, um ao outro, numa combustão, naquele instante, fechados mutuamente no clarão provocado, tal como o poema fecha o mundo que queima até à cinza, o mundo que ilumina e escurece; deixando o poeta fechado de “fora”, curioso, interrogativo, envolto em mistério, como um cego, questionando-se sobre a natureza do canto e a natureza do objeto que é cantado (igualadas no poema), questionando-se sobre a possibilidade de transformar o enorme Segredo (“coisa grande”) num nome, num ponto (“mínimo”), questionando-se sobre a natureza do próprio poeta (“somenos ministério”), que lavra como um agricultor, pequeníssimo comparado com a extensão de vida (vegetal, animal, fúngica...) que facilita, tão pequeno que nem consegue perceber a enorme “voz” que passa pela sua garganta (como um homem no sopé não consegue ver a montanha, nem que esta derroque em cima de si), a “voz” que canta “para fora”, que o abandona tão

⁵⁰ Excerto doutro poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

misteriosamente como o tinha encontrado; soltando-se dele pacientemente, cada vez mais externa, mais escura, mais ilegível, mais individualizada, até ser “ímpar” — deixando apenas atrás de si um “arrepio”: a resposta incontrolável do corpo quer ao sublime quer ao medo.

O autoenclausuramento do poema — entidade intencionalmente misteriosa (a intenção é do poema e não do poeta) — mantém todos os exteriores sujeitos ignorantes do seu significado, suspenso para sempre, distante do leitor, que falha sempre a sua leitura, mas que também a vai sempre expandindo, oferecendo-lhe novos sentidos a cada instante, potencializados pelo hermetismo, pela máxima ambiguidade: “tão escuro em baixo até em / cima a linha / de ignição das pupilas / ̣em que te hás-de tornar, em que nome, com que / potência e inclinação da cabeça? / o rosto muito, o ofício turvo, o génio, o jogo, / as mãos inexplicáveis, / a luz nas mãos faz raiar os dedos” (*idem*, 556)⁵¹; o fogo “das pupilas”, a perspetivação violenta e iluminadora, não dissolve o “escuro”, que, aliás, ocupa tudo (todo o poema), como mistério que incessantemente (ao longo do “poema contínuo”) reformula as várias perguntas metapoéticas (“em que te hás-de tornar, em que nome, com que / potência e inclinação da cabeça?”), interrogando-se sobre a eventual concretização em poema (“em que nome”), sobre a sua “potência” (força, porvir) e sobre a sua “inclinação”, a sua obliquidade em relação ao mundo, o seu possível ângulo de penetração, com infinitas possibilidades (ao contrário da inserção perpendicular (certamente, 90°) ou da não-inserção paralela); interrogações sobre a sua expansão e sobre o seu ponto, sublinhando a vasta liberdade com que o poema se move, possibilitada pelo seu enigma, que o mantém incerto (“ofício turvo”), desconhecido, podendo seguir diversos rumos, e, na verdade, seguindo-os todos como um labirinto, encerrado em si mesmo, bifurcando-se a cada instante, radicalmente expandido — esta expansão tem a sua marca corporal, manifestamente, no poeta, símbolo do excesso do poema (“rosto muito”), ator cujos “dedos” (escritores) raia da palma da mão como raios do sol (centro absoluto, quente acima da imaginação humana: inexplicável), eternamente alongando-se, maximamente rápidos e violentos (cancerígenos), no seu corpo em crescimento (como metástases), fertilizado pelo poema. Assim, ao poeta, restará desejar que o crescimento continue, independentemente da sua própria dor sacrificial, como um crente que somente reza (redundantemente) que a vontade de Deus se concretize: “que a luz se desenvolva, / e a madeira se enrole sobre si mesma e teça e esconda a obra / e retorne e abra e mostre então / a abundância intrínseca, / porque se eriça num arrepio e se alvoroça / o espaço, [...] o caos alimenta a ordem estilística: / iluminação, / razão de obra” (*ibidem*); a expansão da “luz” é, paradoxalmente, um

⁵¹ Excerto doutro poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

enrolamento da matéria “sobre si mesma”, uma energia que se tece porque se esconde, porque se mantém em potência, construindo-se por ausência, retornando ciclicamente, e mostrando-se sempre mais abundante do que antes, mais alvoraçada, mais movimentada, mais energética, ora por medo, ora por alegria — criando uma dupla leitura do “caos”: por um lado, ele é o mundo, que alimenta o poema, que alimenta “a luz”, como combustível, pronto para ser queimado, domado; por outro lado, “o caos” é a escuridão: ilegibilidade e irracionalidade, e, assim, é também a própria “luz”, a potência da “luz”, o oculto que a torna infinita, porque misteriosa, a sua energia interna, que lhe permite, circularmente, transformar o “caos” em “ordem estilística”: uma “ordem” que parecerá caótica a todos, exceto ao poema.

No seu movimento, este jogo de escuridão/luz tem implícita uma “teoria” de leitura/escrita, que, por vezes, se “expõe”, como no poema “Teoria sentada”: “Um lento prazer esgota a minha voz. Quem / canta empobrece nas frementes cidades / revividas. [...] Um lento / prazer de escrever, imitando / cantar. [...] Um lento desprazer, uma / solidão [...] esgota por dentro e para cima, / como um silêncio, o antigo / de minha voz.” (*idem*, 167)⁵²; o poeta é consumido pelo “prazer” e pelo “desprazer”, que o ocupam, puxando-o para dois lados, mais fortes do que ele: oscilante entre a dor de ser arrancado e a alegria de ser carregado, entre a sua destruição e a sua criação, e ambas o empobrecendo: a primeira por definição, a segunda por comparação com algo tão claramente maior do que a sua escrita, que apenas imita o canto, como um mau ator, nunca se tornando realmente no Outro, deixando o poeta sozinho (em “solidão”) longe do Poema, “como um silêncio”, mudo quando comparado ao Canto, como um papagaio comparado a um homem. Nos dois casos, “prazer” ou “desprazer”, o sentimento é “lento”: paciente, porque obscuro; uma velocidade (baixíssima) que será, veloz e coerentemente, adversada pela velocidade da luz (do poema): “O que digo é rápido, e somente o modo / de sofrer / é lento e lento. É rapidamente fácil e mortal / o que agora digo, [...] um prazer, um pesado prazer de cantar / a vida, consome a única voz / de uma vida mais sombria e mais funda.” (*idem*, 167, 168); o poema “é rápido”, “fácil”: fazendo-se a si mesmo, como um corpo em pura ação, uma máquina, porém, o poeta sofre “lento”, porque não consegue compreender esta facilidade, porque não consegue ver esta luz fortíssima, sendo obrigado a escavar a escuridão (como um mineiro à procura de brilhantes diamantes, enquanto a luz do sol lhe bate nas costas suadas), “lento e lento” (a repetição do adjetivo trava, sublinhando-o), sofrendo a cada instante, tentando perceber a voz que sai de dentro de si — entretanto, a sua “vida mais sombria e mais funda” desaparece, ocupada pelo poema, pelo qual essa parte

⁵² Excerto pertencente à parte I do poema.

sagrada do sujeito morre: o seu Segredo, substituído pelo Segredo do poema, como uma transmigração de almas, em que a alma removida simplesmente morre, violentamente afastada. Neste instante, o poeta, esvaziado, está pronto para receber o leitor, também atraído pelo canto de sereia do poema, canto “mortal”: “Alguém se procura dentro de meu ardor / escuro, e reconhece as noites / espantosas do seu próprio silêncio. E eu falo, / e vejo as mudanças e o imóvel / sentido do meu amor, [...] Alguém procura onde eu estou só, e encontra / o campo desbaratado / e branco da sua / solidão.” (*idem*, 169, 170); o leitor tenta alcançar o poeta, procurando-o no “escuro”, mas apenas se encontra a si mesmo, perdido no seu próprio “silêncio”, expandindo o poema pessoalmente, individualmente, falhando a Leitura (Comum, Universal), tal como o poeta já tinha falhado a transmissão do ~~seu~~ Nome, da ~~sua~~ Luz, e, assim, ficam os dois, duplamente, separados para sempre, falhados para sempre; neste momento, ao ouvir a sua sentença (solitária), o poeta nota “o imóvel / sentido do” seu “amor”: a sua imutabilidade (“sentada”), fixado no poema, amando-se só a si eternamente, incapaz de chegar ao Outro, ou amando só o Amor, a Ideia, a possibilidade (improvável) de se fundir com o Outro — de facto, só o poema chega ao leitor, transformando, destruindo, “a sua / solidão”: desbaratada, destruída depois de vendida para o pobre homem Ler o Poema (que não aparece, traindo o acordo fáustico); sacrificando-se também o Segredo do leitor, para este se encontrar também vazio, finalmente inocente (“branco”), limpo pelo poema, que, como um ladrão obsessivo, furta também este Segredo, acrescentando-O à sua fortuna, como um demónio colecionando almas.

9. A laranja, laranja

Numa única página do livro *A Faca Não Corta o Fogo*, existem três poemas diferentes referentes (todos os poemas são referentes aos seus símbolos, e vice-versa) à “laranja” (e o quarto tem uma referência a esta na página anterior, onde este começa), uma obsessão retomada ao longo do “poema contínuo”, colocando este símbolo num dos possíveis centros do seu absurdo idioma (ou língua ou poética), que, por sua vez, “explicita” (cria) a magnificência deste fruto (segue-se um dos três poemas referidos anteriormente): “a laranja, com que força aparece de dentro para fora, / como o ar se ocupa dela, / o ar ininterrupto, / como ocupa o ar todo, / como interrompe o mundo” (*idem*, 558); aqui, “a laranja” revela uma dupla (ou tripla) centralidade: por um lado, “ocupa o ar todo” e é ocupada pelo “ar ininterrupto”, ou seja, é um símbolo controlando toda a corrente do poema (e o seu ambiente), e é, simultaneamente, um símbolo totalmente coerente com o todo do poema (os factos são, aliás, indissociáveis: ao comandar tudo, torna-se tudo; ao ser conquistada por tudo, também); por outro lado, “a laranja” “interrompe o mundo”, suspendendo-o, como sua exceção, isolada deste, utópica (num lugar próprio, fora do “mundo”, num lugar sem-lugar) e ucrónica (num tempo próprio, antes e depois do “mundo”, num tempo sem-tempo), criando o seu próprio “mundo” alternativo (exatamente como o poema: o referente simbolizado pela “laranja” — *talvez*). Resta *tentar* saber a razão da importância da “laranja”, recuperando um excerto de um dos poemas onde esse símbolo mais aparece: “O Poema” na sua parte IV: “Nesta laranja encontro aquele repouso frio / e intenso que conheço / como um dom impossível. / Do ouro terá a luz interior, terá / a graça desconhecida daquilo que mal pousa / na mesa, no mundo. [...] Ilha cercada / de todos os lados / por uma inumerável, inominável / sede humana.” (*idem*, 34); “a laranja”, apesar de aparecer no Verão, entre o tempo de calor, sobressai como “repouso frio”, refresco, ressalva ao Inferno, sabor fortíssimo (porque oposto a tudo o resto); distante, isolado: uma “ilha”, “um dom impossível” (adjetivo externo à língua portuguesa, agramaticalmente inventado pela língua do poema, reforçando o desejo de possuir esse “dom”), algo perseguido “por uma inumerável, inominável / sede humana”, uma necessidade de absoluto, uma necessidade do poema, uma “sede” que necessita do sumo puro da “laranja” (cercando-a), um desejo indescritível que guia o homem, cego, no seu movimento, uma “sede” louca, desértica: eternamente à procura de refresco e de “luz” (loucamente, pelo calor subjacente à “luz”): “a luz interior” da “laranja”, a sua luminosidade encoberta (“graça desconhecida”), a sua cor claríssima, a sua transparência em cada gomo, a sua energia, o seu açúcar escondido atrás da duríssima casca, que torna o

sabor misterioso: prometedoramente doce, mas, por vezes, infielmente amargo, ou adicionalmente ácido, violento na boca, atacada por esse sabor excessivo — que, aliás, nem consegue ser travado pelo “mundo”, “mal” pousando “na mesa”, rebolando, na sua própria esfericidade, em seu eterno movimento, elusivo, escapando da “mesa” torta, do “mundo” caótico, gravitando para fora do alcance do homem. Solitariamente solitária: “Esta laranja lembra-me uma alta solidão / que nem pode ser nossa, de tão pura. [...] uma urna fechada como gelo, / onde o ardor da criação guardado devagar se inspirasse / numa fonte oculta. Onde / os veios amarelos [...] se movessem, [...] até que inapercebido [...] coração de poema.” (*ibidem*); a “laranja” é, assim, “solidão” “pura”, segredo (“ardor da criação guardado”) apontado apenas ao seu próprio centro, ao “inapercebido” “coração de poema”; fruto debaixo duma casca impenetrável: dura e áspera, envolvendo-o em mistério, em obscuridade, tornando-o para sempre surpresa: inocência, pois a sua “fonte” é “oculta” (e desaparecendo a causa, o efeito purifica-se), as raízes da laranjeira movem-se subterraneamente, inspirando “a laranja” de forma secreta, correndo a sua seiva invisível, enquanto o sumo, a água doce dentro do fruto, corre como um rio minúsculo (os inobserváveis “veios amarelos”), uma corrente dentro da “laranja”, um movimento interno adocicando-a, cada vez mais intensa — alimentada também pelo Sol, por essa outra “fonte”, tão visível que secreta, esse distante absoluto que se transmite de forma tão rápida que seus feixes não podem ser capturados pelo olho humano. Através desta incapacidade dos leitores e do poeta de compreenderem “a laranja”, podemos assumir que esta não é concebida para eles, podemos assumir que esta tem outro fim (o seu): “Doad a poesia que esperava, / entre a rigorosa visão e a experiência / desmedida da carne. / Se a mão se atreve pela confluída laranja, / sobe ao ombro o puro sentimento / de ligação ao mundo. [...] sobre ela cerraria a boca, / como se a sepultara num silêncio plantado” (*idem*, 35); a “laranja” (poema) é “doad a poesia”, como recompensa pela espera (da “laranja” ou da “poesia?”), pelo espaço-tempo “entre a rigorosa visão e a experiência / desmedida da carne”, o espaço-tempo entre a observação concentrada, desejando “a laranja”, e a degustação, sobrecarregando o paladar; esta concretização é, no entanto, condicionada de seguida: *se* o corpo do leitor for corajoso o suficiente (“Se a mão se atreve”), *se* o corpo for forte o suficiente para trepar a laranjeira e capturar o perigosamente situado fruto (confluído: aumentando a sua própria corrente, o seu rio interno de açúcar, que se adocica eternamente), então o corpo será ligado “ao mundo”, às raízes secretas, e “mundo” e poeta serão unidos, unos, completos finalmente, pelo ato de consumo, que sepultaria “a boca” e a “laranja”: mortas, cerradas, finalizadas por este ato extremo, silenciadas (de “boca” cheia) no final do poema, plantando-se como sementes eternas no “silêncio” da terra — porém, a condicionalidade (na conjunção condicional “Se”, no modo

conjuntivo em “atreve”, no modo condicional em “cerraria”) parece indicar um pessimismo (que evita o uso do futuro indicativo, profético), deixando implícito que a “laranja” nunca será alcançada, por muito que o poema se alongue, como impossível concretização, como eterna e pura possibilidade. “Talvez todo o enigma materno me fosse dado [...] Talvez esta laranja me dotasse de uma atenção / vertiginosa, / e tudo fosse entrando como sabedoria pelo corpo evocativo, / e cada gesto fosse depois / a íntima unidade deste Poema com as coisas. / Laranja / apaixonadamente.” (*idem*, 35, 36); a “Laranja” (que aparece isolada à direita — no extremo como Auschwitz — no penúltimo verso, destacando-se visualmente, silenciosamente) tem o potencial de resolver “tudo”, de dotar o poeta “de uma atenção vertiginosa”, de uma visão abissal, pela violência da sua cor, o laranja puro que fere os olhos, raro na natureza (mesmos os violentos tigres são listrados a preto e as cenouras culminadas a verde), como fosse artificial; e, ainda assim, profundamente natural: um fruto cerradamente descrito na sua cor: fruto e cor unidos num só, nome e objeto fundidos como um poema, neste objeto perfeito, de cor uniforme, coerente, “Laranja”, perfeitamente esférica, circular até ao infinito, comandada apenas pela própria razão, como nenhum outro produto inumano; singular, estrangeiro: muçulmano, violando e pilhando a cultura portuguesa com a força dum Império — um objeto tão fantástico que tornaria o seu observador sábio, evocado por este símbolo, unido por este “Poema”, que o apaixona, unindo-o a tudo, como Amor, universal.

Aliás, esta imagem do poema fechado sobre si mesmo é onnipresente ao longo do “poema contínuo”, onde o texto poético está sempre muralhado contra entradas externas, apenas saindo da sua fortaleza por vontade própria (a própria casca da laranja é muito mais macia por dentro do que por fora), como esta fosse cercada por uma membrana de sentido único; a clausura do poema sobre o mundo irá marcar-se particularmente como selo, encerrando a parte do mundo que rapta, a parte dourada: “Selaram-no com um nó vivo como se faz a um odre, / a ele, o dos membros trançados, o recôndito. / Podiam arrancá-lo aos limbos, à virgindade, ao pouco, / destrançá-lo / para o potente e o suave do mundo: [...] a testa lavorada pela estrela saída agora da forja.” (*idem*, 529)⁵³; o Outro (“ele”) é selado no poema, “com um nó vivo como se faz a um odre”: selado vivamente, com a própria energia poética, com a sua vida mais intensa, colocando o Outro num recipiente isolado, onde a sua corrente, a sua liquidez, é guardada; todavia, antes deste selo, “ele” é trançado, preparado para caber no “odre”, enrolado e preso em si mesmo, até ao seu ponto mais pequeno (o “pouco”), ocultando-o, minúsculo, comprimido, adensando-se até ser somente o próprio âmago (“recôndito”),

⁵³ Excerto dum poema do livro *Do Mundo*.

pronto para ficar ainda mais oculto no poema — neste ponto, “ele” é colocado como pura potência (o uso do indicativo imperfeito “podiam” indica um passado em movimento, onde existia a possibilidade — falhada — do Outro se expandir, mas também contém o implícito condicional “poderiam” — ainda possível —, que se tem transformado na nossa viva língua portuguesa em “podiam”, sem perder o seu valor semântico); potência essa que se poderá concretizar partindo da inocência (da “virgindade”) “para o potente e o suave do mundo”, da potência ao poder (no bifurcado adjetivo “potente”), das rugas concentradas à esticada suavidade, aos belos e aprimorados fios do tecido: a tecida essência do Outro, trabalhada (“lavorada”), iluminada, “pela estrela saída agora da forja”: o Outro engrandecido pela luz intensíssima do instante (“agora”), do inocente instante eterno criado pelo poema (ferrador: martelo quentíssimo, criador violento, ora de esculturas, ora de armas de guerra, como martelos). Esta transformação a força e fogo, esta saída violenta para o “mundo”, inevitavelmente doerá ao Outro, tal como a uma berrante criança desalojada da sua pura potência no útero da mãe: “Custara-lhe que a cabeça e os membros atravessassem a vagina materna. / Mas depois [...] ele ergueu-se à altura do seu nome, [...] pés a correr como em cima de água, / torso puro: algures, algo. / E então selaram-no, [...] frescura como uma chaga: / louco, bêbado. E selado / luzia.” (*ibidem*); saído do seu ambiente protegido, fechado e suspenso, da sua fonte, o Outro abre-se magnificamente: “ergueu-se à altura do seu nome”, poema concretizado, como um Deus transsubstanciado em carne, Messias: com “pés a correr como em cima de água”, leve e subtil, livre das leis humanas (como a da gravidade), divino no mundo, revolucionando-o e, ainda assim, mantendo-se secreto, demasiado grande para ser compreendido pelos Homens, milagroso: ora utópico, ora misterioso (“algures, algo”) — “então”, depois desse instante impossível, e perpetuando o ciclo infinito de clausura-abertura, “ele” volta a ser selado (como a uma cruz), de volta ao seu estado potencial, de corpo rachado centrifugamente, enlouquecido pela própria grandeza, pela própria novidade radical (a sua “frescura”), excessiva para os seus órgãos, “como uma chaga”, como álcool arruinando o fígado do sujeito, “bêbado” do próprio sangue eufórico, destruindo-se célula a célula até, circularmente, voltar a ser somente essa louca corrente, liquidificado e de volta ao “odre”, luzindo no seu recetáculo, no seu ponto, como uma estrela, eternamente pronto para regressar ao mundo, como um génio enclausurado na sua lâmpada.

Como sistema fechado (ou apenas aberto por um instante, demasiado breve para permitir entradas — ignorantes —, só saídas de quem já esperava a abertura, porque a decidiu), o poema precisa de se alimentar somente a partir de si mesmo, mantendo-se vivo enquanto se

tranca, numa clausura que exige (e permite) a autossuficiência: “Um espelho em frente de um espelho: imagem / que arranca da imagem, oh / maravilha do profundo de si, fonte fechada / na sua obra, luz que se faz / para se ver a luz.” (*idem*, 521)⁵⁴; refletindo-se e invertendo-se (“espelho em frente de um espelho”), o poema pensa-se e recria-se, imagina-se, fechado sobre si mesmo (jogo de espelhos sem observador externo, refletindo uma “imagem” impossível, onde os raios de “luz” simplesmente irão circulando entre os espelhos para sempre, sem haver um humano para ver a “imagem” que estes formam, sem sequer existir alguém — humano — capaz de imaginá-la): simultaneamente referente e símbolo (autorreferencial), formado por autogênese, como Deus, inspirando-se a si mesmo (“fonte fechada”), escrevendo apenas sobre si: sobre a sua origem, sobre as suas características, sobre os seus mistérios, sobre o seu fim; iluminando-se apenas a si próprio (“luz que se faz / para se ver a luz”), apenas tentado chegar mais perto do próprio âmago (a “maravilha do profundo de si”), já que o resto, o mundo, desapareceu em cinzas, e só resta este puro fogo que arde milagrosamente no vácuo, testando a sua própria luminosidade, o seu calor, as suas moléculas, e as reações entre elas, a velocidade do seu fogo e a vastidão do potencial Fogo: Final — poema epistemológico: ciência sobre si mesma, praticando-se e ensaiando-se somente a si mesma, absolutamente experimental.

Contudo, quando o poema se estuda só a si, acaba por estudar tudo, como fruto do caráter totalizante do seu objeto de estudo, ubíquo: “acima de onde as obras, / abaixo de onde as obras se lavraram, / o dito assintático do poema, o exercício, o poema físico, o de abrupto sentido, o poema absoluto, [...] poema tão difícil aprendido até ao último erro, / e entre caos e melancolia, / a mão: [...] a actividade prática” (580, *idem*)⁵⁵; dual, “o poema físico” (palpável, fora da subjetividade humana) situa-se “acima” e “abaixo” do local da sua escrita (onde foi lavrado), ocupando tudo (exceto o insignificante ponto que é o seu autor, cujo afastamento é necessário para a liberdade do “poema”, colocando um falso centro, vazio, entre o campo universal) abruptamente, instantâneo, explosivo, “atividade prática” que se afasta da teoria (destruindo-a), que se afasta da generalidade teórica, que se julga capaz de explicá-lo, colocando-se falsamente no seu centro; por isso, existe a necessidade do “poema” ser “dito assintático”, quebrando as leis da língua portuguesa (outro falso centro), contruindo frases na sua própria sintaxe, na sua própria corrente, no seu próprio ritmo: um singular sistema de formulação de frases, uma novidade que se impõe (abruptamente), tornando-se logo absoluta, reinando sobre tudo violentamente, abrangendo todo o espectro da dor, “entre caos e

⁵⁴ Poema do livro *Do Mundo*.

⁵⁵ Excerto dum poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

melancolia”: fundindo a irracionalidade (o “caos”) com uma contínua e profunda tristeza (“melancolia”) que dá coerência ao texto; simultaneamente, “o poema” evita estes dois lados, situando-se no vazio “entre” eles, racionalizando-se (contra o “caos”) com uma razão maior e alegrando-se (contra a “melancolia”) pela sua vivacidade e fertilidade revolucionárias — esta quádrupla situação (duas situações de presença, duas de ausência) reenvia-nos para a dificuldade do “poema” (“tão difícil”), ilegível, e, ainda assim, “aprendido até ao último erro”, impondo-se no mundo como uma lei divina que impera sobre os que não podem compreendê-la, mas, mesmo assim, a aprendem, a decoram, a carregam no coração, seguindo os seus erros, as suas faltas perante a sociedade, os seus crimes efetuados por um bem maior, misterioso, desconhecido a todos. E, assim, “o poema” move-se cego, guiado pela própria loucura, como um órgão não-pensante, um órgão puramente motor, como uma “mão”: “mão plenária apanhando o dia de cada sítio em cada sítio transbordado: / em nome de outra lição, outra / dor, outro júbilo, [...] outro amor do mundo, / outro tremor, outro mundo, / e os dedos trabalhados pela bic apanham tudo, o cru e o cozido, o aberto e o fechado” (*ibidem*); no poema (plenário), está tudo até ao seu mais pequeno detalhe, está a luz ímpar de cada objeto brilhante no mundo (“o dia de cada sítio em cada sítio transbordado”), a sua singularidade, o seu excesso, apanhada e/ou inventada pelo poema, que transforma o banal em extraordinário, que dissipa luminosamente o tédio escuro da banalidade; este trabalho é feito “em nome de outra lição”, outro conhecimento, escondido do mundo, reconstrutivo deste, um conhecimento alternativo e incógnito (dois atributos explicitados na repetição incessante dos determinantes indefinidos “outro” e “outra”), “outro mundo” paralelo, amado verdadeiramente: sofrido (“outra / dor”) e celebrado (“outro júbilo”) de forma absolutamente diferente: de forma absoluta, pois, no poema, na sua prática (a caneta “bic”), o corpo é divinizado (trabalhado até ao seu limite), e tudo à sua volta é englobado (panteisticamente) em sua singular dualidade: “o cru e o cozido, o aberto e o fechado”: o fundo escondido (“cru”) e a superfície lavrada (aquecida, escaldada, cozida), o mistério do objeto (“fechado”) e a sua manifestação excessiva (aberta). Porque, no poema, tudo, cada objeto, cada nome, contém dois lados extremados, uma luz e uma sombra, um contraste singular, uma tensão interna, a sua razão absurda: “poema revolvido a quente e resolvido / a frio entre os átomos, / o puro rebrilhar / irredutível, irreversível, imperecível: saber a quantas / translações estamos / entre sujeito e acto, [...] auto de autor, a luz inteligente sobre o mundo, [...] e o mundo, entre visto e emendado e rescrito” (*idem*, 580, 581); o “poema”, total, ora gira apenas sobre si mesmo (revolve-se “a quente”), criando calor no seu movimento rotativo sobre um eixo secreto, ora congela-se (“resolvido / a frio”), fixo para sempre, duro e impenetrável, queimando a pele de quem lhe tocar — ora, somando as duas hipóteses, o

“poema” ocupa tudo: “entre os átomos”, servindo de ligação, atômica, detalhadíssima, ordenando “o mundo”, como a Química, a cada infinitésima parte, rebrilhando-o, mas dando-lhe agora um brilho totalmente diferente: uma “luz” profunda, antiga, e descoberta, nova, totalmente dual: “irredutível”, ponto mínimo, incapaz de ser colocado apenas de um dos lados, e, por isso, “irreversível, imperecível”: final e indestrutível: fim sobre si mesmo e sobre tudo, última palavra, que não pode ser negada, que só pode dar lugar ao silêncio, como um dito suspenso sobre “o mundo” para sempre; uma “luz” atenta, exata, “inteligente”, sabendo “a quantas / translações estamos”, sabendo exatamente (porque se estuda) qual o seu efeito sobre “o mundo”, a sua capacidade de movimentação, o poder da sua metáfora (possível sinónimo de “translação”), a sua transformação da realidade em símbolo, em eterno, a sua transformação do “sujeito” em “acto”: a despersonalização pessoalíssima, o sacrifício memorial do “sujeito” para *se* criar o “acto” puro, imemorial, autossuficiente, sem arquiteto, um “acto” que apenas responde a si mesmo, criando-se a si mesmo, sem “autor”: a figura pomposa que aparece no “auto”, como num auto-de-fé, cerimoniosamente carregando os pecados, mas, na verdade, não tendo qualquer poder, qualquer autoria, apenas nome que assina, apenas marioneta do texto, apenas mais uma parte do “mundo, entre visto e emendado e rescrito”: todo iluminado, aperfeiçoado, aparecendo no “poema” “*outro*”, totalmente irreconhecível do seu passado, totalmente comandado pelo “poema” absoluto.

Total, o poema será, obrigatoriamente, também o fim de tudo, o ponto final no mundo, o ponto mínimo e absoluto antes da infinita página branca, a longinquíssima parede vazia que estende o eco: “Para curar-me, o feiticeiro / pintou tua imagem / no deserto: / areia de oiro — teus olhos, [...] branca areia, para as minhas lágrimas. [...] E pela tarde o vento dispersou / tua sombra colorida. [...] na areia / nada ficou senão o símbolo das minhas lágrimas: / areia prateada.” (Helder, 2015c: 176)⁵⁶; a “pintura” mágica (do “feiticeiro”) usa o material mais frágil, mais leve: a “areia”, e, naturalmente, o “vento” acaba por dispersar a “sombra colorida”, só deixando para trás a resistente verdade: a luz, o objeto palpável solto de sombras, puro: “o símbolo” das “lágrimas” do sujeito, “o símbolo” da sua dor, que dura depois desta passar, que eterniza o instante; no entanto, algo ainda mais extraordinário de seguida acontece, algo mágico: a “areia”, as “lágrimas” simbólicas, aparece de cor mudada, de branco para prateado, da inocência ao brilho valioso, transformada por si mesma, dotando-se de resistência ao “vento”, uma qualidade metálica (dura) roubada aos “olhos” dela, ao espelho dela, à sua “areia de oiro”, fundindo o Outro com o Eu, amorosamente, simbolizados, para sempre juntos-

⁵⁶ Excerto do poema “Pintura na areia”.

sozinhos. Esta durabilidade do poema (ucrónico), resistindo ao tempo (que se move como “o vento”), é fruto da sua beleza extrema (que interrompe tudo), mas também da sua capacidade de autotransformação, mantendo-se em movimento, para sempre, vivo, absurdo, procurando o seu fim obsessivamente, enquanto é o fim de tudo o resto: “oh que beleza sem gramática, que ferocíssimo esplendor: [...] rosa ascendida acesa desde a terra desmanchada, / escrita sobre o papel estrito / — e que o papel arda / que a extrema flor do cacto suba [...] mas que seja enfim mais peremptória ainda / a rosa irreversível” (Helder, 2016: 12)⁵⁷; invertendo a extrema fragilidade da “rosa” (cujas pétalas até se desfazem no vento), o poema toma-a como seu símbolo, enquanto se mantém eterno, e, pelo contrário, procura o próprio fim, atemporal, belo e “ferocíssimo”, floral e espinhoso: cortante, destrutivo (“a terra desmanchada”), restringindo o mundo a um ponto mínimo (“estrito”), a um simples “papel”, onde exprime tudo, exatamente, rigorosamente (estritamente); após esse estudo, o poema liberta-se, ardendo “o papel”, soltando-se da pequena prisão retangular, e criando um enorme mundo circular, onde “a flor” verdadeiramente sobe, cresce: “a extrema flor do cacto”, ostensivamente espinhosa e resistente à destruição do mundo, ao deserto, contraste entre violência e “beleza” perfeito: fim, solitária vida esplendorosa no meio do deserto apocalíptico — porém, o poema não se satisfaz aqui, e espera, procura entre o tempo um Fim, “ainda” maior, “ainda” “mais” perentório (“enfim”), que acabe até consigo mesmo (e com Ele Mesmo), criando um verdadeiro Deserto, um verdadeiro Silêncio, pela força da “rosa irreversível”: o Poema, o sonho de todos os poemas, o Desejo que os cria e os faz mover, à procura da Irreversibilidade, à procura do suicídio que pare a sua expansão, e os repouse, como grãos de areia Finalmente pousados, mortos, mineralizados, no calor e brilho extremo, isolados, inóspitos, inumanos para sempre.

A presença autossuficiente do poema implica uma existência fora do pensamento humano, uma objetividade, uma concretude (“exibida” em certos poemas visuais do “poema contínuo”, onde versos começam alinhados ao centro ou à direita, fazendo-se notar antes sequer da tentativa — falhada — de uso da língua portuguesa pelo leitor), existindo, também, fisicamente e inconscientemente como outros objetos inumanos (como uma laranja, por exemplo), composto por átomos e ligações atómicas, ora figurativos (no papel branco, na tinta da *bic*), ora literais (no papel branco, na tinta da *bic*), ora os dois: um poema: “Mulher, casa e gato. [...] A mulher senta-se no tempo e a minha melancolia / pensa-a, enquanto / o gato imagina a elevada casa. / Eternamente a mulher da mão passa a mão / pelo gato abstracto, / e a

⁵⁷ Excerto dum poema do livro *Letra Aberta*.

casa e o homem que eu vou ser / são minuto a minuto mais concretos.” (Helder, 2014: 84)⁵⁸; usando uma montagem, o poema (cinematográfico) vai combinando os três elementos iniciais, expandindo-os a partir da relação que têm uns com os outros: “a mulher senta-se no tempo”, como Outro(a), pensada pela “melancolia” do poeta, pela sua tristeza profunda, que transforma tudo à sua volta, memorialmente; “enquanto o gato imagina a elevada casa”, ou seja, a animalidade, a violenta corporalidade pura (mágica: associada às bruxas e com sete vidas; mas, ainda assim, doméstica: cerrada na “casa”), vai construindo na sua libertíssima mente (Quem “imagina” a imaginação dum gato?) o poema (“a casa”, recuperando a simbologia do poeta-arquiteto) — num instante, os dois planos interseitam-se: o mundo (cuja força maior é o Outro) e a animalidade, juntos, eternizam-se, imemoriais, por montagem; onde os papéis são invertidos: a “mulher” é possuída pela ~~sua~~ “mão” (“a mulher da mão”, já não-musa; como, agora, fosse uma poetisa) e o “gato”, animal, é revelado “abstracto”, só podendo ser tocado pela “mão” divina, capaz de ligar o concreto e o “abstracto”, reconstruindo o poema, que deixa a distante imaginação do “gato”, e se vai concretizando pacientemente (“minuto a minuto”), ganhando carne, renovando o poeta, aproximando-o do seu porvir, do “homem” que ele será. “Dentro da casa, / o movimento obscuro destas coisas que não encontram / palavras. [...] Eu olho, e a mulher é a palavra. // Palavra abstracta que arrefeceu no gato / e agora aquece na carne / concreta da mulher. [...] Se toco a mulher toco o gato, e é apaixonante. [...] A Palavra.” (*idem*, 84, 85); a “casa” cerra-se em suas portas e janelas, obscurecendo “o movimento” “destas coisas que não encontram palavras”, obscurecendo a rotação interna do poema, o Segredo que não é exposto ao leitor, mas se move, guiando tudo, escondido; exposta está “a mulher”, que, sob o olhar, a luz, do poema, se transforma na “palavra”: a sua Alteridade Absoluta é transformada num nome, que a simboliza, enquanto ela própria se torna símbolo do poema: uma “palavra” total, “A Palavra”, dual: fria (arrefecida), “abstracta”, “no gato”, e quente, sanguínea, “na carne / concreta da mulher”, possuída como uma amante — neste instante orgástico, penetram-se (hermafroditas: duais) os dois planos anteriormente incompatíveis, agora ligados, até transitivos (“Se toco a mulher toco o gato”, como um dominó, onde a condição e o corolário estão tão próximos que nem os separa uma vírgula — que se acharia, se a gramática deste texto fosse a portuguesa): Abstrato e Concreto; apaixonando o poeta, que toca neste Amor (“apaixonante”), nesta fusão de absolutos, que se tocam desmedidamente: palpáveis, concretos; centrando a mão neste ato magnífico, como símbolo do tato, da palpabilidade, como órgão mais sensível ao toque do mundo, símbolo do sentido mais forte, mais duro, aquele que ataca

⁵⁸ Excerto da parte IV do poema “As musas cegas”.

o corpo com mais força, aquele que oferece mais prazer e mais sofrimento, o único dos cinco sentidos que, reciprocamente, harmoniosamente, também ataca o mundo, movendo-o. Então, o poeta-poema funde-se amorosamente com “a mulher”, amando-a com todo o seu corpo e em todo o corpo dela, sentindo-a totalmente, mais palpável do que nunca, os dois no ápice da sensibilidade: “amo a mulher. E amo / o amor na mulher. E na palavra, o amor. / Amo, com o amor do amor, / não só a palavra mas / cada coisa que invade cada coisa / que invade a palavra. [...] sou total no minuto / em que [...] passa a mão da mulher no gato [...] No mundo tão concreto.” (*idem*, 85); o “amor” do poeta pela “mulher” não é só carnal: chega ao abstrato, ao “amor do amor”, somando-se para chegar ao “amor” total, que liga tudo (“cada coisa que invade cada coisa / que invade a palavra”), que funde todas as coisas como estas fossem amantes, que as une num único sentido, numa “palavra” única, numa única corrente; completando-as, e ao poeta-poema (“sou total”) que as engloba, no instante em que tudo se liga pela “mão da mulher” concreta “no gato” abstrato, no instante em que o poeta ama-a tanto que ama tudo o que ela toca (e ela toca em tudo, ligada pelo poema), concretizando o “mundo” todo (“tão concreto”), tornando abstrato o “concreto” e “concreto” o abstrato, invertendo e fundindo tudo como um espelho, dando a todas as coisas a sua sombra, a sua dualidade, o seu amado, a sua amada, o seu Amor (de certa forma, recuperando o mito de Platão, ou Aristófanes, sobre as almas gêmeas, como a maldição de Zeus fosse exorcizada pelo poema) — absurdamente, nesta religação, o contacto entre os extremos também os intensifica (por antítese): o abstrato também se torna mais abstrato e o “concreto” também se torna mais “concreto”, potenciando-se um ao outro: mais sonhadora, mais imaginativa, a “palavra”, simultaneamente, torna-se mais palpável, impondo-se nos tatos de todos os outros: invadindo “cada coisa” e sendo invadida por estas, perpetuando os assaltos aos Segredos uns dos Outros, o “mundo” inteiro, aberto, amando-se numa teia “total”, corporal, “o mundo tão concreto”, mais próximo do que nunca.

A concretude em movimento, em crescimento: animada, sistema aberto (alternadamente) e celular (metabólico: sempre se transformando, macro e microscopicamente), reproduzindo-se (em si mesmo) e evoluindo, é, por definição (uma das possíveis), vida, classificando o poema como ser vivo, respirando, pensando e procurando-se, apenas se desviando, um pouco, à definição de “vida” devido à sua singular imortalidade (embora uma vida necessite dum ciclo de vida, admitamos que, neste caso, o ciclo renova o espécime em vez de transmitir os seus genes à descendência, propagando, doutra forma, a espécie, que, neste caso, tem uma população singular, necessitando de um singular método de

resistência à extinção); de resto, o poema é um ser com ideias próprias, vivas, que, sendo um ser textual, se convertem numa gramática própria: “a faca não corta o fogo, / não me corta o sangue escrito, / não corta a água, / e quem não queria uma língua dentro da própria língua? / eu sim queria, / jogando linho com dedos, conjugando / onde os verbos não conjugam, / no mundo há poucos fenómenos do fogo, / água há pouca” (*idem*, 572, 573)⁵⁹; dando nome ao livro (como fosse escrito em itálico: título e sublinhado), o primeiro verso representa o poema como “o fogo” (único, pelo uso do determinante definido singular “o”): calor e luz, conforto, dor e revelação, como entidade concreta, mas indivisível por corte da “faca”, por violência mundana, como entidade gasosa: sobrecarregando o tato (quentíssima) e escapando à captura por parte deste, furtiva, como fosse abstrata; esta indivisibilidade é transitada para o “sangue escrito”: a violência e a corrente de vida dentro do poema (que consome oxigénio e liberta dióxido de carbono, ora como animal, ora como “fogo”), a corrente tão forte, tão coerente internamente, que se immortaliza, imparável, como “água”, como corrente inumana que permite a vida, que a precede e a prossegue: como absoluto vital — assim, se forma esta vida, singular entre as vidas, esta “língua dentro da própria língua”, como um espião, um traidor dentro do exército, uma “língua” (profunda e ainda escavando) que se esconde dentro do português, fingindo pertencer-lhe, destruindo-o de “dentro”, subvertendo-o, criando algo novo (não-dialetal): uma “língua” totalmente diferente, que nem será da mesma família (latina); este, pelo menos, era o desejo do poeta (“eu sim queria”), negado pela conjugação verbal num pretérito (imperfeito) do indicativo, indicando que o desejo não só é irrealizável no presente como também no futuro, perpetuando o falhanço do poeta (consciente, sofrendo pela sua maldição), abandonando-o a esta tarefa impossível de criar a tal “língua”; um falhanço que, apesar de tudo, permite o movimento: o eterno fiar do “linho” (“jogando linho com dedos”, como as Moiras, absolutas, tecendo o Destino para sempre, sem o conseguir rematar), a eterna recriação da “língua”: a recriação agramatical da sintaxe e da semântica, “conjugando onde os verbos não conjugam”: alterando as leis de modo, tempo, pessoa e número, e, conseqüentemente (pelo poder do poema), ligando (“conjugando”) o “mundo”, unindo-o num linha verbal (ativa), coerente e eterna, resolvendo (de forma gerundial: progressiva) o caos; no entanto, apesar da sua intensidade, “o fogo” é raríssimo (“no mundo há poucos fenómenos do fogo”) e a sua corrente mínima (“água há pouca”), deixando este fio de “linho” o mais fino possível, deixando esta absurda (ora ferosa, ora aquosa) linha correndo reduzidíssima “no mundo”, como um fio estelar no enorme vazio do espaço sideral, linha invisível à distância, mas iluminando

⁵⁹ Excerto dum poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

totalmente quem for encontrado por ela, escolhido por ela, como pelo Destino (astrológico, nesta comparação). Do lado do escuro, fora desta luz, encontram-se todas as outras línguas, simples sistemas linguísticos seguindo regras expressas culturalmente, que não alteram nada no “mundo”, apenas o tentando representar: “a língua, fia-se a gente dela por não ser como se queria, / mais brotada, inerente, incalculável, / e se a mão fia a estriga e a retoma do nada, / e a abre e fecha, / é que sim que eu a amava como bárbara maravilha, / porque no mundo há pouco fogo a cortar / e a água cortada é pouca” (*idem*, 573); “a língua” (portuguesa ou doutra nação qualquer) é fiável (“fia-se a gente dela”), não traiçoa, mostrando-se sempre toda, clara, regular, errando o desejo linguístico do poeta (errando erradamente: não tentando chegar ao Absoluto, desistindo à partida), o desejo de criar com “a língua”, de tornar as palavras realidade, não se deixando ficar limitado por esta, “a língua” desejada (“como se queria”) seria fértil (“brotada”), surpreendendo a todos os instantes com as suas criações, criando desmesuradamente (“incalculável”), não podendo ser teorizada por livros de gramática ou manuais escolares, pois guardaria as suas leis em segredo, demasiado loucas para serem compreendidas pelos Homens, abismados por esta “língua” fechada em si mesma, “inerente”, expandindo-se sempre de dentro para fora (ao contrário das outras línguas, que se expandem consoante o seu uso social), recusando os pedidos do “mundo” para copiar e sistematizar objetos, e, pelo contrário, ela mesmo se imporia a ele, determinando o seu ritmo, tecendo “do nada”, criando absolutamente, divinamente, abrindo e fechando o “mundo” ao seu dispor, fertilizando-o e escondendo-o de seguida, envolto em mistério — só esta “língua” poderia ser amada: “bárbara maravilha”, “língua” violenta, rude (veja-se a formulação “é que sim que”, por exemplo), anticultural, atacando a gramática vigente, como os povos (bárbaros) do Norte atacaram o Império Romano, sistematizador de tudo, unindo tudo (com suas estradas e canalizações) utilitariamente (seguindo as exigências do “mundo”) no, agora (e sempre) morto, latim (a “língua” do poeta vive para sempre, cresce para sempre), perfeito oposto da “língua” impossível, que só pode ser interrompida por si mesma (“há pouco fogo a cortar”), cortando-se como lâmina de “fogo”, destruindo-se, transformando-se radicalmente, “fogo” que evapora a “água” (“a água cortada é pouca”), ou até como “água” que apaga o “fogo” (se consideramos o “fogo a cortar” como “fogo” que ainda não foi cortado: porvir impossivelmente destrutivo); de qualquer forma, há uma incessante e violenta revolução interna: uma “faca” impossível que até “corta” líquidos, um ser divino que apenas pode morrer por suicídio, um ser divino que se ressuscita quando quer, nascendo totalmente diferente, mas sempre Língua. Pasmando o poeta com o seu próprio desejo, excedendo a sua imaginação: “¡que língua, / que húmida, muda, miúda, relativa, absoluta, / e que pouca, incrível, muita, / e la poésie, c’est quand le quotidien

devient extraordinaire, e que música, / que despropósito, que língua língua, / disse Maurice Lefèvre, e como rebenta com a boca! / queria-a toda” (*ibidem*); a “língua”, viva, “húmida” (onde há água, há vida), alonga-se como uma corrente aquosa, secretamente (“muda”), escondendo-se inocentemente (“miúda”: pequena e infantil), evitando o pensamento cultural, guardada pela sua absurdidade (“relativa, absoluta”; “pouca”, “muita”), criando-se a si mesma, de dentro para fora (“absoluta”), e puxando para si o que lhe interessa do mundo, de fora para dentro (“relativa”), do ponto secreto (“pouca”) à expansão total (“muita”), que transforma tudo à sua volta, que invade o mundo, o quotidiano, e o torna extraordinário (“la poésie, c’est quand le quotidien devient extraordinaire”), por exemplo: tomando duas línguas quotidianas (o português e o francês) e cruzando-as num único texto, criando um efeito inalcançável em qualquer uma das duas, um efeito agramatical em cada uma delas (já que junta duas leis mutuamente exclusivas de decifração de signos, e, ainda, acrescenta um ponto de exclamação invertido, que não faz parte de qualquer um dos dois sistemas linguísticos — exaltando o elogio à “língua” desejada), criando uma única “língua” extraordinária — noutro poema, da mesma página, descrita como “uma língua analfabeta” (*ibidem*): nem seguindo o alfabeto, partindo dum conjunto de signos totalmente diferentes —, uma “língua” excessiva, corporal, concreta, rebentando “a boca” do poeta, como uma pedra, uma “língua” apenas cuidando de si mesma, “língua língua”, “absoluta”, descrevendo-se apenas a si mesma, como radicalização de todas as outras, uma “língua” metalinguística, uma “língua” despropositada: sem utilidade ao mundo, não o ajudando a catalogar os seus objetos vazios, nem tentando ajudar a comunicação entre os Homens; pelo contrário, instaurando o mistério, afastando-os, colocando cada um numa solidão extrema, pessoalíssima, apenas desejosa desta “língua” (“queria-a toda”), como de um beijo (francês, coerentemente, roubando um coloquialismo americano) do próprio Amor.

Esta língua total implica, por sua vez, uma gramática total (mesmo que secreta, mesmo que louca), uma continuidade ao longo do “poema contínuo”, uma ligação entre os diversos poemas, que, mesmo alterando, cada um, o valor semântico de cada nome, de cada símbolo, manterão uma ligação subterrânea uns com os outros, ditados por uma semântica muito mais complexa do que a académica, uma semântica incompreensível para nós: “o texto assim coagulado, alusivas braçadas / de luz no ar fotografadas respirando, / a escrita, pavorosa delicadeza a progredir, / enxuta, imóvel gravidade, [...] caligrafia a escaldar, cassiopeia fina, / largura afogada por uma velocidade, [...] a acentuar-se em vóltios” (*idem*, 261)⁶⁰; “o texto” funciona como uma coagulação, uma consolidação, travando a corrente do sangue letalmente,

⁶⁰ Excerto dum poema do livro *Os Brancos Arquipelagos*.

capturando esse ritmo no momento fatal, fixando-o como uma fotografia, um choque violento entre “luz” e sombra, eternizando o instante: secando a corrente (agora “enxuta”), parando o seu movimento (agora “imóvel”), capturando a sua lei secreta (alusiva), a sua força invisível, a sua “imóvel gravidade”, que governa o mundo, ora girando-o, ora tombando-o — então, esse instante ganha vida, “respirando”, bracejando “no ar”, voando, ebulindo: desconstruindo calorosamente o líquido para dar lugar ao gasoso (separando, purificando, as moléculas que escapam, levantando voo), criando a sua própria corrente, “a escrita, pavorosa delicadeza a progredir”, um ritmo amedrontando tudo, ameaçando o Apocalipse, como profecia, progredindo em direção a si mesma, delicadamente, subtilmente, um ritmo leve, pairando, como um balão de ar quente, “caligrafia” (“escrita” concreta, manual e pessoalíssima) “a esquentar”, a subir, até chegar ao céu distante, às estrelas: “cassiopeia fina”, constelação (prisioneira, como castigo eterno pela sua húbris — segundo o mito, grego —, pela sua beleza arrogante, inferiorizando os deuses, como um poema), conjunto de luzes autónomas, unidas por uma linha, um desenho mítico, um mosaico de pontos, poemas, pairando sobre o mundo, distancemente: um “poema contínuo”, uma Razão que pensa cada espaço inerentemente iluminado, cada “largura afogada por uma velocidade”, por um único ritmo, um único rio, uma única corrente que leva tudo consigo, matando os poemas anteriores, ressuscitando-os como parte de algo maior: uma Potência, que os acentua “em vóltios” (unidade de medida da diferença de potencial), mais fortes do que antes, mais ávidos, mais violentos (eletrocutando tudo de cima, como uma fúria joviana). Engratados (e unidos) por essa sua nova “velocidade” (apontados em direção a algo mais distante), dual: “essa crispada lentidão, acetilene que subia, / apurando o pesponto feroz, / a sintaxe como idade, [...] a congestão da crista sobre o pensamento, [...] espécie de fotografia perfurada, [...] e então exalta-se o mel algures quieto, / linhas arquejam, costura-se o ar, atormentado” (*ibidem*); a velocidade bifurca-se: também lenta, paciente, esperando, interiormente agitando-se (na sua cristação): ora esticada (tensa, “crispada”), ora estreitando-se (contraíndo-se, crispando-se), procurando o seu fim, como um gás inflamável (“acetilene”) subindo em direção ao fogo, preparando a explosão, o raio de luz violento, progredindo na costura da linha, “apurando o pesponto feroz”: aplicando pontos juntíssimos uns dos outros, sobrepostos, atacando-se (ferozes), tornando a linha mais forte, e o tecido eterno, o tempo infinito, “a sintaxe como idade”: a lei secreta do poema como tempo único, ucronia, tempo sem-tempo, tempo fora-do-tempo, tempo próprio, permitindo que todo o poema seja simultâneo, uma corrente abrupta, uma única gramática (“a sintaxe”), um único ritmo — que, apesar da sua profunda continuidade, continua a interromper-se (pois tal é a sua natureza: paradoxal: lei anárquica), como “congestão da crista sobre o pensamento”,

afluência exagerada da corrente sobre si mesma, sobre o suicida poeta-ator pensado por ela, o excesso que provoca a coagulação, o instante puro antes da morte, o ápice (a “crista”), o absoluto, caindo (como a “crista” duma onda) sobre a corrente do próprio rio (“o pensamento”, associativo, fluindo para a sua foz, para sua morte e para sua expansão), como uma “fotografia perfurada”, o ataque a uma supostamente eterna imagem, violentamente interrompida para se chegar mais fundo, ultrapassando-a, à procura do “mel algures quieto”, do utópico (“algures”, doce, denso) fundo fixo, nunca encontrado mas constantemente invocado, exaltado: o Fundo que liga tudo ditatorialmente, forçando as “linhas” vivas (que “arquejam”), impossivelmente costurando “o ar, atormentado”, ligando cada átomo pelo Medo, pelo porvir apocalíptico, como Poema que profetiza o Silêncio, aterrorizando tudo e todos, Unindo-os na Espera, no Tempo.

Conciliando-se (estranhamente) com a fusão einsteiniana do mundo: Espaço-Tempo, a uchronia do poema dita (ou iguala-se a) uma utopia: “podia abrir um mapa: «o corpo» com relevos crepitantes / e depressões e veias hidrográficas [...] linhas e gravações um pouco obscuras / quando «ler» se fendia nalguma parte um buraco [...] insónia vulcânica sala contendo toda a febre «táctil» [...] espécie de «lugar interno»” (*idem*, 279)⁶¹; o poeta tem (ou tinha, dependendo do sentido do pretérito imperfeito indicativo — condicional, sinónimo de “poderia”, ou não) a possibilidade de “abrir um mapa: «o corpo»”, de ver uma descrição exata e vertical do “«lugar»” da poesia: “«o corpo»”, uma descrição externa ao sujeito, por parte de alguém (geógrafo) que conhece melhor o sítio do que ele, estudioso das complexidades do local escolhido: a sua temperatura (o seu calor: “crepitante”), o seu relevo (os seus abismos: “depressões”) e as suas correntes vivas (os seus ritmos: “veias hidrográficas”); esta necessidade de um estudo impessoal é, antes de mais, hierárquica: o poeta oferecerá o seu corpo, onde o “«corpo»”, abstrato, em “mapa”, pronto para ser alcançado (encontrado/construído), se instalará, neste processo o poeta será sempre a mão-de-obra, obediente, ignorante, nunca o arquiteto, autoritário, visionário; esta falta de conhecimento por parte do poeta explica também a obscuridade do “mapa” (“linhas e gravações um pouco obscuras”), demasiado complexo para ele o compreender, falhando (fendendo) algo no terreno sempre que o “lê”, como aos seus olhos escapasse a luz, e o solo mergulhasse, escondendo-se da “leitura” — entre aspas, como no verbo nominalizado “«ler»”, pois, na observação dum “mapa”, não existe uma língua sistematizada abertamente (e, assim, nem uma leitura), só um local reduzido à escala para ser percorrido pelo olhos como estes fossem pés: uma “leitura” corporal, análoga à de um poema; simultaneamente, a abertura do abismo (da fenda), na “leitura” falhada, acorda um vulcão do

⁶¹ Excerto do poema “Texto 4” do livro *Antropofagias*.

seu sono, despertando consigo o calor e a destruição, que se concretizam numa “febre «táctil»”, numa loucura quente percorrendo o corpo do poeta, que sente uma alucinação concreta, uma mudança do mundo a partir da sua doença (que invade o mundo — exterior: colocando o adjetivo “«interno»” entre aspas —, como tinha invadido o sujeito: malevolamente, torrente de lava, corrente, ritmo, de morte), formando uma “espécie de «lugar interno»”, um “«lugar»” criado pelo poema, um “«lugar»” que agora é o poema, expandido e cerrado (“sala”), ignorando o mundo que destrói, um “«lugar»” sem-lugar (exigindo a colocação das aspas, sublinhadas pela anteposição da expressão “espécie de”, aproximativa e distanciadora), um “«lugar»” próprio: uma utopia. Sendo o poema a criação de um “«lugar»”, de uma terra, a poesia (autorreflexiva) irá descrever-se, correspondentemente, como geologia: “geologia alcalina [...] corpo com todas as «incursões» caligráficas / «referências» florais «desvios» ortográficos da família dos carnívoros / «antropofagias» gramaticais e «pègadas» / ainda ferventes [...] «um mapa» onde se lia completamente o sangue e suas franjas / de ouro” (*ibidem*); a “geologia” aparece como ciência “alcalina”, neutralizando o ácido, ressalva para a destruição, conhecimento que compensa em parte a dor, “incursão” pela terra, perfurando-a para saber mais, aproximando-se do centro por meio da corpórea (e escavadora) caligrafia, deixando a mão ganhar vida, dando a conhecer “o corpo” pela escrita, como grafologia, manifestando aquilo que este se tornou, aquilo que escreve, aquilo que vale a pena ser estudado — neste processo de libertação e descobrimento, o “corpo” subverte a língua, com “«referências» florais”, simbolizando-se como beleza, contrastando-se com a feia e entediante língua portuguesa, “desviada” (como um avião suicida, mas também metamorfoseada — tornando estas aspas uma indicação de hipérbole e de eufemismo) ortograficamente (escrevendo “«pègadas»”, corrigindo o português, que lê a palavra “pegada” irregularmente, acentuando-a também na primeira sílaba — além da habitual penúltima — sem haver razão gráfica para tal; com a mudança de acento, o poeta aproxima a morfologia da fonética, afinando-as; como, noutro processo de “«antropofagias» gramaticais”, faz desaparecer as vírgulas deste poema, acelerando e obscurecendo o seu ritmo), servindo de alimento ao poema, “antropofágico”, comendo o Homem e sua língua humana, para criar uma melhor (inumana); soltando-se da sua fonte (morta e ingerida, ou ingerida e morta), invertendo a direção (acentuadamente) das “«pègadas»”: regressando a uma fonte diferente, inventando a sua própria origem, tornando-se nesta, como poema arcaico, que se busca seguindo as próprias “«pègadas» ferventes”, tão atenta e proximamente que sente o calor destas, a sua energia, adivinhando a Origem à frente, invertendo a temporalidade do Desejo, tomando (profeticamente) o tempo: vendo-se “completamente”, em toda a sua extensão de espaço-tempo, nesse “«mapa»”; agora entre

aspas, porque já não meramente descritivo: agora processo criativo, inventando a terra que descreve detalhadamente, utopicamente: o local do conhecimento total, “onde se lia completamente o sangue e suas franjas / de ouro”, onde o ritmo vivo e sua beleza eterna seriam perfeitamente explícitas, onde a escuridão se tornaria clara, e o poema poderia ser *lido* (palavra sem aspas). Nesse “«mapa»”, (como mapa) tudo é alisado, os abismos e as alturas, as sinuosidades do corpo, são apresentados numa folha direitíssima, plana e suave sobre a mesa: “suavidade toda uma bastarda / graça / de infiltração na sonolência ou explosiva / «vigilância» combustão das massas ao comprido / do «desenho» irregular / e só então assim desterrado do ruído nos subúrbios / ele apenas agora «composição» forte e atada de elementos / escarpas” (*idem*, 280); este “mapa”, bastardo, degenerado, não segue as indicações ou a genética dos pais, filho do crime, não representa (segue) o mundo (e suas leis): pelo contrário, infiltra-se na sua “sonolência”, como um espião, acordando o terreno com os seus olhos estudiosos, iluminando-o, “vigilando-o” explosivamente, acendendo-o “ao comprido / do «desenho» irregular”, “desenhando” um “mapa” topográfico ardente, ignorando as regras mundanas (frias, mortas), um “mapa” “irregular”, estrangeiro: “desterrado”, libertado “do ruído nos subúrbios”, indo em direção à Música no centro da cidade, no âmago das variadíssimas construções, furtivamente (silenciosamente), ilegalmente; subvertendo o mundo neste mapa “compositivo”, como uma planta arquitetónica, construindo o que “desenha”, o que imagina, liberto de leis externas, compondo tudo numa lei própria imponente (“forte”), harmónica duma ponta à outra, recompondo tudo particularmente, atando a singularidade de cada elemento: dos locais inclinados, violentos, vertiginosos, subindo como montanhas e caindo como abismos: “escarpas”. Esta libertação da mundanidade, esta tentativa de criação do local impossível, impossibilita a sua completa descrição, operação infinita procurando um local em contínuo movimento, em contínuo aperfeiçoamento, fugindo misterioso: uma utopia (deixando sempre um rasto quente, poético): “um «estudo» para sempre [...] essa energia sem espaço súbita «geometria» a costurar de fora [...] para seguir até ao fim «com os olhos» / como uma paisagem de espinhos faiscantes / «o contorno» que queima de uma lâmpada acesa / toda a noite no gabinete do cartógrafo” (*ibidem*); “sem espaço”, corre a “energia” utópica, como “«geometria»”: desenho abstrato, exato e perfeito, *parcialmente*: entre aspas, pois também local concreto e vago, errando em todo o seu caminho, desenhando-se caoticamente, por linhas sem matemática, costuradas “de fora”, linhas estrangeiras, de outra língua (não-matemática, obscura, incompreensível) — seguindo “«com os olhos»” o “fim” prometido, sempre distante (dentro, com a linha “de fora”), seguindo com o corpo (“visionário”, sentindo a luz tátil) “«o contorno»”, a linha escultural que rege as mãos, que se constrói: “paisagem”, panorama aberto

e total, mundo fotográfico, instante total cortando o poeta, sangrante como um retângulo de carne, e incendiando-o (com “espinhos faiscantes”, talvez faiscando no atrito com os ossos), queimando-o “toda a noite” enquanto o ilumina (“lâmpada acesa”): dor que lhe permite trabalhar, descrevendo este espaço violento, que mata quem o procura, como uma zona de guerra abatendo jornalistas que dizem demasiado (que dizem os segredos), espaço que procura vingativamente (desejando-se secreto) e esperançosamente (desejando concretizar-se) quem o desenha, quem o tenta descrever detalhadamente, cientificamente (como “«estudo»”), quem está disposto a pagar o preço por este conhecimento, oferecendo a sua vida a este ofício de “cartógrafo” louco (quase-deus, ora genesíaco, ora apocalíptico), pesquisando zonas de morte, este ofício de poeta (utópico).

A procura do lugar impossível materializa-se no processo de reescrita: a permutação constante das palavras à procura da perfeita combinação, à procura do Nome (a seleção da classe dos nomes como símbolo é relevadora: o poema não pode ser adjetival, pois não caracteriza outra coisa, não é simplesmente relativo; não pode ser verbal, pois não é uma ação dependente dum sujeito — talvez pudesse ser um verbo impessoal, no limite —; o poema tem de ser nominal: entidade, ponto, objeto, elemento fundamental das línguas), Aquele que nunca será encontrado: “Um nome simples para nascer por fora dormir comer subir / nos espelhos inocentes, e ser leve e amado abrir as portas. / Tiram do forno o vidro [...] dizem: / Mestre — / e depois o nome sem os elementos / misteriosos. Ele sopra. [...] infunde-lhe o coração da forma.” (*idem*, 475)⁶²; num poema, “um nome simples” (cada “nome” é um símbolo no poema ou o “nome” pode ser uma metonímia do poema todo — as duas alternativas complementam-se) tem vida própria (nasce), singular (“por fora” do mundo), dormindo e comendo, crescendo (subindo), expandindo-se “nos espelhos inocentes”, os desocupados multiplicadores de imagens (onde as ações se ligam incessantemente, à velocidade da luz, sem haver sequer vírgulas entre elas: “dormir comer subir”), que se transformam a cada instante, totalmente esquecidos do anterior (uma imagem nunca se fixa num espelho); assim, o “nome” abre-se no poema (como uma porta), tornando-se “leve”, como um pássaro, que pode voar em todas as direções, exponenciando os seus caminhos possíveis, multiplicando-se, podendo alterar a sua localização a cada instante: uma capacidade magnífica que o torna “amado”, abrindo “as portas” de tudo, porque o “nome”, na sua expansão, abre o mundo de cada um, pessoalmente, permitindo religar espaços anteriormente isolados (por paredes), ligando os (opostos) absolutos (tal como o amor faz) — desta forma, o “nome” torna-se “Mestre” (ora professor, ora

⁶² Excerto dum poema do livro *Os Selos, Outros, Últimos*.

esclavagista), invocado (o “nome” é sempre o elemento central dos rituais mágicos, materializando instantaneamente o objeto contido nessa palavra) pelos operários do “forno”, os intermediários entre a matéria-prima e o calor metamórfico, os auxiliares, os poetas; no entanto, o “nome” do “Mestre” não é escrito, só dito (ora num grito ensurdecedor, ora num murmúrio, ambos ininteligíveis), deixando-se suspenso (incompreendido, ecoando) como travessão (“—”), rasurante (concreto, visual) ocultando a tal palavra, um enigma (ainda com “os elementos / misteriosos”), só levantados por um instante extremo na voz do poeta, chamando o segredo do poema, no momento em que o “Mestre” o abençoa com seu sopro quente, líquido como uma corrente, um ritmo, infundida na peça artesanal (a “forma”, o “vidro”: potencialmente afiadíssimo, já duro e iluminadíssimo: translúcido), no seu âmago, no seu “coração”: o órgão vital ditando o ritmo do sangue, ditando o ritmo do objeto, deixando a inspiração do “Mestre” fluir para todo o corpo, para todo o poema: que insere o “coração” em cada coisa, depois de o criar, recriando-a, tomando-a. Este sopro inspirador ditará o poema, Poema ditando acima do poema (como Deus) e abaixo (como Segredo), como origem e porvir, controlando bidireccionalmente o seu fluxo: como Lugar donde ele parte e como Lugar para onde ele se dirige, circular e utopicamente: “Depois sopra — e o vidro [...] respira de uma aceleração / do mundo, restituição, encarnação, assumpção, miraculação / da ordem nominal do mundo. / Arde no cérebro [...] Ele tem esse / nome dócil à máquina da vida se vai morrer com o nome / deslumbra pelo nome perfeito.” (*idem*, 476); ao receber o sopro do Mestre, “o vidro”, o concreto, o corpo do poeta, acelera o “mundo”, altera-lhe o ritmo, precipitando-o, colocando todo o seu tempo num instante total, absoluto, uma “restituição”, uma recuperação da singularidade (Alteridade Absoluta) do “mundo”, arcaica e, absurdamente, revolucionária, evento: “encarnação”, onde o sopro divino materializa-se na messiânica carne escolhida: por “assumpção”, onde Deus adquire forma humana no corpo do poeta, agora milagroso, agora “nome”, milagrosa “ordem nominal do mundo”, lei-nome que o ordena, salvando-o do caos (como este fosse o Pecado Original) — porém, esta transformação tem um custo: ardendo no “cérebro” do poeta, como excesso de pensamento, como fogo pensando-o, possuindo-o, sacrificando-o, deixando-o “morrer com o nome”, deslumbrante: ofuscando-o com a luz violentíssima, letal, e belíssima, fascinando-o obsessivamente até à morte: o instante em que ele é “esse / nome”, “dócil à máquina da vida”, obediente ao Automatismo Vital, à Lei da Metamorfose, ao Ciclo da Vida, morrendo como “nome” passageiro, poema (falhado), morrendo pelo instante em que “deslumbra”, em que é abençoado (iluminado) “pelo nome perfeito”, pelo Poema; como Cristo morreu na cruz no instante em que atingiu o auge da solidariedade cristã (ultrapassando o limite do seu corpo pelo Novo Absoluto dentro —

relativizando a sua anterior divindade — e não pela violência de fora): a Paixão, o Martírio. “Aquilo / — soprar na cana: dá-lhe um baptismo novo / um reinado um / segredo. Inaugural / quando lhe dizem: Mestre — e a palavra sem ar ele carrega / com o hausto [...] campânula e jarro são os pulmões do mundo. / E passa o vento de Deus eriçando o ouro em torno —” (*ibidem*); o sopro “na cana” (que empurra e puxa as peças vidreiras do forno) batiza de “novo” o poeta: dá-lhe um “novo” nome, o do poema, libertando-o do passado (do nome passado, como este também fosse o Pecado Original), limpo pela água, reinventado, originado pela corrente divina, que o torna rei (durante o seu momento, o seu “reinado”; seguindo a linha de sangue divino, azul), absoluto, manifestação de “Deus” no “mundo”, coroado pelo seu “novo” “segredo”, seu “novo” âmagô; “Inaugural”: como, desde o seu nascimento, o corpo do poeta estivesse vazio, ou nem existisse, comparado com a simplicidade e a pureza do nome que agora o inventa, génesis invertendo a referencialidade da língua, como no início de tudo: a Palavra, seguida do resto, Seu fruto — todavia, o “baptismo” não revela Tudo, só abre o corpo para uma possível entrada do Absoluto, e, assim, o nome do “Mestre” continua suspenso, palimpsesto, (“—”), “palavra sem ar”, silenciosa, Escrita, Eterna, Absoluta, centrífuga como um “hausto”, sorvendo tudo, todo o “ar”, “palavra” de morte cortando o oxigénio, “palavra” totalizante, Palavra puxando tudo para dentro de Si, para dentro Dele (o “Mestre”), puxando o Seu Segredo, escondendo-O: colocando-O sobre as costas do poema, do poeta que O “carrega”, inspirando-o, tornando a peça trabalhada (a escultura) no ritmo “do mundo”, no nome do “mundo” (seus novos “pulmões”, que o ritmam e lhe permitem sobreviver): “campânula” sentindo e repercutindo o sopro, gritando-o como um altifalante, sino sobre a aldeia marcando o Tempo, a Hora, o Instante; objeto convexo invertido (dualizado) no côncavo “jarro”, onde o líquido, a corrente, é guardado, secreto, silenciosamente — então o “Mestre” ganha um nome, ainda que passageiro: “Deus”, o nome cultural do absoluto, mas também o seu nome pessoal (da fé, da prece), engrandecendo e afiando o brilho do poema escultural, “eriçando o ouro em torno —”: “em torno” de Algo, “em torno” do Nome suspenso, Secreto, do Absoluto, inefável, excessivo até para a língua do poema, elevando-se até sobre a palavra “Deus”, como palavra indizível, excessiva para a boca, Silêncio no fim do Poema, Silêncio para a eternidade depois do Poema.

10. Silêncio!

O silêncio no poema manifesta-se desde logo na sua corporalidade, a sua concretização nos músculos e ossos do poeta, muito além da sua mera voz, da sua boca e garganta, chegando, talvez até maximamente, às suas mãos: uma mudez artesanal que percorre o “poema contínuo”, sintetizada (aproximadamente, distantemente) no ensaio “Carlos Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro” em *Tatuagem & Palimpsesto* (livro de crítica literária de Manuel Gusmão) da seguinte forma: “Feita de movimentos oscilantes de expansão e de fragmentação ou retracção sintácticas, versiculares e rítmicas, a sua prosódia inventa-se numa espécie de rigor, e a sua lírica encantatória [...] é entretanto uma voz eminentemente escrita.” (Gusmão, 2010: 351), uma “voz” visual (absurda, sinestésica), uma “voz” silenciosa (fechada sobre si mesma), ou, pelo menos, desejando silêncio: “Não posso ouvir cantar tão friamente. [...] Do antigo elemento do silêncio subiu essa canção [...] Se dissessem: a tua vida é uma roseira. Vê / como bebe no anónimo da estação. [...] Se dissessem alguma coisa, eu ficaria rico / de um nome extremo. / Não cantem, não floresçam.” (Helder, 2014: 66)⁶³; o poeta não suporta o canto frio, impessoal, separado da sua “vida”: matando-o em sacrifício, canção-ritual, arcaica, privilegiando o “antigo elemento do silêncio”, recuperando algo mais fundo e “antigo” do que tudo o resto: um “silêncio” fundamental, pré-linguístico; uma tentativa de atingir Algo Maior que não conforta o poeta, não o salva da espinhosa transformação da sua “vida” em “roseira”, alimentada pela “estação”, pelo tempo, pelo solo fértil e silencioso (ausente de nome: “anónimo”), o processo pelo qual o poeta se torna meio (arbusto) para um Fim: a Beleza (a rosa); por muito Grande que Esta seja, não suaviza o canto, nem quando abre a possibilidade do poeta se poder tornar “rico” (como uma “roseira” enriquece com o aparecimento de rosas) com esse “nome extremo” (poema), surgindo só (radical) no centro do “silêncio”, como único “nome” — que nunca poderia ser só suave, pois toda esta beleza vem a um preço demasiado alto, precipitando a súplica do poeta desesperado: “Não cantem, não floresçam”, implorando que toda a sua existência não se torne uma “roseira”: cortante, fria, bela e efêmera (fraco arbusto), em que, no final da primavera, nada reste mais do que uma “canção”, esquecendo-o, como à “roseira” tapada pelas rosas; contudo, a escolha não é do poeta: mas do poema. “Eu próprio poderia cantar um nome masculino, / a minha vida inteira / tão forte e impura, tão

⁶³ Excerto da parte V do poema “Elegia múltipla”: poema com sete partes, um dos mais extensos do “poema contínuo”, como os poemas “Fonte”, “Musas cegas” e “O poema” — todos do livro *A Colher na Boca*, o primeiro dos *Poemas Completos*; dando início à tendencial redução do tamanho dos poemas, como estes se aproximassem do silêncio.

preenchida pelo quente silêncio / do que se não sabe. // Não se canta e floresce. Ninguém / amadurece no meio da sua vida. [...] Porque um homem não é uma canção fria ou / uma roseira” (*idem*, 67, 68); “um homem” é quente, “nome masculino”, “nome” categoricamente gramatical, “nome” não-extremo, impuro (a pureza é total, dual, hermafrodita), preenchido “pelo quente silêncio / do que se não sabe”, pelo “silêncio” misterioso que mantém a “vida” em movimento, aquecendo-se por atrito, antônimo do poema: iluminado, perfeito e frio (que toma estes três atributos donde está a ser lido: desta “Elegia múltipla”, não doutro poema) — o calor até “poderia” ser cantado, mas o poema não o permite, totalitário, não permite outro canto, não deixando que o enorme desejo (do poeta) de “silêncio” se cumpra: o desejo de corporalidade isolada, de puro movimento silencioso, corpo aquecendo-se a si mesmo, como um “homem” correndo na escuridão, invisível, aproximando-se de si mesmo, aperfeiçoando-se, ainda imaturo; no poema, pelo contrário, “Não se canta e floresce”: canta-se e morre-se na própria perfeição, campã onde o poema, sim, “floresce” como um ramo elegíaco, por cima do “homem” que “amadurece” naquele instante, no fim “da sua vida”, morto, como terra decomposta para a rosa, como silêncio para o canto. Porém, irracionalmente, apesar da inevitável e prometida “canção”, o desejo de silêncio sobrevive, escondido por detrás do poema: “Um homem vive uma profunda eternidade que se fecha / sobre ele, mas onde o corpo / arde para além de qualquer símbolo, sem alma e puro / como um sacrifício antigo. // — Por sobre frias canções e roseiras aterradoras, / minha carne ligada nutre o silêncio maravilhoso” (*idem*, 68); ocultado, por detrás do poema luminoso (como um eclipse invertido), “um homem” vive outra “eternidade, “profunda”: fechada “sobre ele”, como um abismo próprio, secreto, “onde o corpo / arde”, acendido por outro fogo, escuro: não-poético, um outro lado absoluto, “para além de qualquer símbolo”, “para além” de qualquer língua (gramatical ou não), só “corpo”, “sem alma”, sem âmago, sem a dualidade básica da cultura ocidental (platônica e judaico-cristã) um extremo arrancado ao seu supostamente inseparável par: “puro / como um sacrifício antigo”, “puro” *porque* se sacrificou (só “corpo”: vítima, sem culpa, mero sangue a pagar aos deuses, aos totens, aos símbolos), escondendo-se nesse outro Lado, “além” do espelho (como Alice), “além” do poema: “sobre frias canções e roseiras aterradoras”, a *alta* “carne” liga-se, quente e livre do Medo, finalmente em paz, silenciosa, acima do canto, ligada só entre si, nutrindo o “silêncio maravilhoso”, expandindo-o com o movimento do “corpo” pela escuridão, com cada vez maior área para o *agora* Corpo: Mudo, Surdo e Cego: Tato (ignoremos, por agora, o paladar e o olfato, raramente saboreados ou farejados no “poema contínuo” — ainda que aparecendo neste ensaio mais à frente).

O silêncio encontra-se, assim, impregnado sempre, como solo que o poema percorre ou perfura, como céu que ele deseja, como oxigênio que ele respira: “Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio / é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos — [...] — / temos de entrar na zoologia fabulosa com um talento bastante fabuloso / pois também somos a vítima da nossa vítima” (*idem*, 299)⁶⁴; “o silêncio” e a “frase” encerram-se num ciclo, onde este comanda, sintetiza e cria (“nascente da frase”) esta, e esta (corrente, ritmo, rio a qual pertence a “nascente” — parafraseando alternativamente a ambígua contração preposicional “da”) origina este (como leite), criando o objeto (e a necessidade) da sua linguagem, da sua ciência: a poesia; ciência de ritmo duplo, como um relógio girando em duas direções (ou, impossivelmente, mais: pensando “em tudo de vários modos”), estudando-se a si mesma, e, logo, estudando também “o silêncio” (como um zoólogo também tem de estudar Química), obrigando esta ciência dos animais (“zoologia”), dos seres violentos e silenciosos (sem-linguagem), a ser tão “fabulosa” quanto estes (sendo poesia: forma e conteúdo perfeitamente fundidos), tão silenciosa quanto estes; pois, tal como eles são dissecados pelo poeta (suas vítimas), ele também é “vítima” deles, dos seus sacrifícios: anatómicos (excessivamente reveladores), pelos quais ele suporta a culpa, como assassino ritual, destruidor de “silêncio”, dos corpos. Esta “zoologia fabulosa” tem, na verdade, um simples “método” científico: a concentração total, sacrificando o próprio corpo ao estudo, a uma atenção ferocíssima: “desde que a atenção criou nas coisas o seu movimento / as formas ficaram sob a ameaça do seu mesmo / movimento — / o mais extraordinário dos nomes sempre esbarrou / consigo mesmo / com o poder extraordinário de ser dito — / qualquer vagar é de muita pressa” (*ibidem*); “a atenção” do poeta cria “nas coisas o seu movimento”, colocando as “coisas” contra si mesmas, tensas, rodando e contrariando-se, dualizadas no poema, na sua luz metamórfica, que as aprofunda: abismais, extremadas entre a sua superfície dourada e as suas profundezas onde nenhuma luz chega, um duplo fundamentalismo aterrorizante (ameaçando e ameaçando-se, terrorista-suicida), como uma guerra civil, onde o “movimento” enfrenta o seu próprio nome, atirando-se um ao outro (o verbo “esbarrar” não explicita quem provoca o choque — se o sujeito, se o complemento oblíquo —, apenas supõe velocidade e dureza) pelo “poder extraordinário de ser dito”: a *casus belli*, o rapto e paralisação do “movimento” por parte do nome (a forma): o crime sobre o silêncio, que, assim, violentamente, tenta escapar à captura, tentando manter-se secreto, inefável — neste duelo (seguindo o exemplo do texto): “qualquer

⁶⁴ Excerto do poema-livro *Etc.*. O próprio título do livro indica a infinidade do poema, resultante da vastidão do seu objeto de estudo, impossível de ser estudado detalhadamente, totalmente — acabando por evitar que o poeta esgote esse tal nome, evitando que ele atinja o Silêncio.

vagar é de muita pressa”, “qualquer” ritmo vai contra si mesmo, absurdo, esticado e contraído pela “atenção” do poema, opondo-se ao seu próprio “movimento”: espelhado: a imagem contra o seu reverso, o nome significando-se pelo seu antônimo, a luz apontada à própria sombra, a voz tentando silenciar-se. Este segundo nível (secundário em visibilidade, não em poder), escondido debaixo de cada palavra, ocupa tudo o resto, tudo o que não foi capturado ou destruído pelo nome totalizante, tudo o que é seu contrário: o não-nome, o silêncio: “porque uma frase trabalha na sua culpa como a paisagem / trabalha na sua estação — [...] em toda a palavra está o silêncio dessa palavra / e cada silêncio fulgura no centro da ameaça / da sua palavra — / como um buraco dentro de um buraco no ouro dentro do ouro” (*idem*, 300); o poema (a “frase”) “trabalha na sua culpa”, na perversidade do seu nome que quebra “o silêncio” irremediavelmente, traindo-o, e, loucamente, inspirando-se por esta traição, por este crime que altera tudo, como um tempo novo: “uma estação”, que o poema recria, “como a paisagem / trabalha na sua estação”: tornando-se símbolo dela: tal como a floresta alaranjada é símbolo do outono, o poema é símbolo da “culpa”, da quebra da paz, da quebra do “silêncio”, e, paradoxalmente, também é símbolo deste, enfatizando no crime o seu valor, como um assassino valoriza a vida humana — esta dualidade esconde um “poema” (ameaçador) debaixo de cada poema, em cada “palavra” escondido “o silêncio dessa palavra”: o desejo (secreto) dessa “palavra” (desejo pelo seu contrário), e a “sua culpa”, que ameaça destruí-la, reconstituindo “o silêncio”: “como um buraco dentro de um buraco”, um abismo “dentro” de um abismo, cuja queda é um ciclo infinito, cada vez mais fundo, mais escuro; enquanto por fora, o “ouro” brilha cada vez mais forte (“fulgura”), ocultando quase todo o seu volume áureo (*Au*, quimicamente, independentemente da cor, da luz): este segundo “ouro” (escuro, sem luz, mas duro e valioso), exatamente tão maciço como o primeiro, guardado, impenetrável para sempre. Aliás, o facto do “silêncio” e o canto se oporem antonimicamente é frutífero, como dois extremos que se puxam simultaneamente (o fascismo é tantas vezes sucedido pelo comunismo): “a vertigem é um acesso às últimas possibilidades / de equilíbrio / entre a verdade que é outra e a outra verdade que é / uma verdade de uma nova verdade continuamente — [...] um teorema — / a abdicação das formas que morrem de si mesmas — / um salto para o centro —” (*idem*, 301); o ciclo de substituição (entre extremos) estende-se infinitamente (lei: “teorema”), “continuamente”, de “verdade” em “nova verdade”, de oposto em oposto (a “nova verdade” torna a anterior mentira), procurando-se sempre no silêncio, procurando um novo silêncio, enquanto se é ameaçado e chamado por este (duplo porvir: medo e desejo), tentando marcá-lo no seu ritmo, tentando traduzi-lo para o seu absoluto contrário, tentando conhecê-lo: como a procura da “vertigem” revela as “últimas possibilidade / de equilíbrio”, colocando o seu corpo

no limite, entre a montanha e o precipício, duplamente extremado: para cima e para baixo, quebrando-se (perfurado: atravessado, uma e outra vez, como pelos concretos travessões deste poema) — neste ciclo, vão-se abdicando as “formas”, falhadas, a cada novo “salto para o centro”, que, invariavelmente, o falha, caindo no abismo ao seu lado; apontando ao pique e caindo na escarpa (talvez um pouco mais perto a cada tentativa), em incessantes mortes do poeta por si mesmo (poeta-poema, ao longo da eternidade, somando-se, uma e outra vez, às “formas que morrem de si mesmas”, autossuficientes), em queda livre, dum extremo ao outro, no seu suicídio vertiginoso⁶⁵. Assim surge a metáfora: a justaposição de objetos Diferentes, ligando o mundo pelo seus contrários (toda a Diferença é contrária): “que a metáfora seja atendida como alusão à metáfora / da metáfora / como cada coisa é a metáfora de cada coisa — / e o sistema dos símbolos se represente como o símbolo / possível de um sistema / de símbolos do símbolo que é o mundo — [...] a paixão da paixão” (Helder, 2014: 301, 302); “a metáfora” é um labirinto de palavras, um jogo de espelhos, refletindo e igualando (exemplarmente, com o verbo “ser”: x é y) os mais diversos objetos, que nos espelhos oblíquos se veem outros, transformando sucessivamente o seu significado (a “metáfora” não explica: transfigura; e, por isso, deve ser “atendida”: atendida e cuidada, nunca “entendida”), tornando “cada coisa” “metáfora de cada coisa”, “metáfora” de si mesma, fora de si mesma, “metáfora” do seu próprio silêncio, que não pode ser revelado, só aludido, comparado, simbolizado; por sua vez, cada uma destas metáforas é uma “metáfora da metáfora”: uma comparação ao próprio recurso expressivo que ritma (e expressa) o “mundo”, mostrando-o sempre falso, onde “cada coisa” é sempre outra “coisa”, onde “cada coisa” é sempre só um meio (de comparação) para chegar ao Referente (inatingível) — neste jogo referencial, a maior “coisa” é, por definição, o “mundo”, “o símbolo” da vastidão, “o símbolo” maior: “o símbolo” abrangendo “um sistema / de símbolos”, uma ordem entre os diversos “símbolos” que são as coisas, representada, simbolizada, por este único “símbolo”: o “mundo”, o espaço-tempo totalizante (ou tentando totalizar: “o símbolo / possível”), encerrado sobre si mesmo, silenciosamente (para o exterior), o poema genesíaco, reconstruindo o “mundo” num só “símbolo”: *metaforicamente*, uma teia de aranha, repleta de nós, de pontos de interseção, de alta intensidade, “símbolos”, todos expostos na visão panorâmica (“o símbolo”) da aranha (de oito olhos), a visão formada pela teia, viva e venenosa, amando-se só a si, recriando-se só para si, amando só o seu amor por si,

⁶⁵ A busca incessante do poeta pelo seu contrário, pelo silêncio, mostra-se publicamente no suicídio, como no anteriormente citado texto “(a carta do silêncio)”: “Vejo o suicídio de Trakl, Sá-Carneiro, Hart Crane, Sylvia Plath, Celan.” (Helder, 2015a: 167); onde o ato suicida aparece como silenciamento radical, parando o canto violentamente.

teia-aranha: amor fechado (armadilhado), “paixão da paixão”, “paixão” pelo próprio silêncio apaixonado: Amor, religião, “metáfora”. Invertendo-se o isolamento (e a autossuficiência) do poema, amorosamente, por “paixão”: entregue corporalmente, submetendo-o ao silêncio: “nenhuma frase é dona se si mesma — / e então o teatro que apresenta a frase não é dono de nada / mas só do recurso / de ganhar uma regra e recusar a regra ganha — / assim como a voz abdica no silêncio e o silêncio / abdica na voz para dizer apenas que é uma forma de silêncio —” (*idem*, 302); todo o poema, toda a “frase”, é dominado pelo seu “silêncio” (seu “dono”), e o poeta-ator, ainda inferior nesta hierarquia (“dono de nada”), só “apresenta a frase” no seu “teatro”: ganhando “uma regra”, uma ordem, um ritmo, e, logo de seguida, recusando essa “regra”, suicidando-se pelo poema falhado, recusando-se a si mesmo, pois ainda não atingiu o “silêncio” — por agora (e para sempre), apenas uma “forma de silêncio” (como um cão é uma “forma” — impura, domesticada — de um lobo), como “voz” absurda: escrita, seguindo o ritmo contrário, procurando o antónimo do seu nome, mas não o atingindo totalmente (e, logo, falhando-o totalmente, neste universo de absolutos que é a poesia), e, não podendo se contentar com um falhanço menor, suicidando-se (abdicando “no silêncio”): talvez, assim, encontrando, *finalmente*, o Silêncio (que abdicara do seu poder soberano “na voz”, apenas por um instante, como Cristo quando se fez humano, na sua própria Paixão) na Morte de algo divino, do poema.

Prosodicamente, o silêncio irá marcar-se como interrogação (ambígua: abrindo o ramo das possibilidades — no mínimo, duplamente: entre o “sim” e o “não” —, ao contrário duma frase declarativa, exclamativa ou imperativa: todas enclausurantes, lineares): vazio que quer ser preenchido, respondido, *ou* pergunta retórica, procurando esvaziar-se, suspendendo-se a si mesma, silenciosa para sempre: “pedras quadradas, árvores vermelhas, atmosfera, / estou aqui para quê porquê e como? / e mal pergunto sei que morro todo entre pés e cabeça, / e restam apenas estas linhas como sinal do medo: / pó, poeira, poalha” (*idem*, 654)⁶⁶; entre a ordenação (geométrica) do caos (das “pedras”, antes mundanas, agora “quadradas”: lixadíssimas, até só ocuparem duas dimensões — perdendo a terceira como fosse uma impureza —, com lados exatamente iguais: área exemplar), em baixo, e o topo do mundo: a tintura das “árvores”, agora “vermelhas”, sanguíneas (não-botanicamente), animais, sanguinárias (ver último parêntesis): o poeta-poema (quase-retoricamente, pelo número de perguntas feitas antes de esperar pela resposta) pergunta-se pelo fim (“para quê”), pela causa (“porquê”) e pelo modo (“como”) da sua existência, reformulando a pergunta metapoética que se repete ao longo do “poema

⁶⁶ Poema do livro *Servidões* — mais um dos inúmeros poemas anónimos do “poema contínuo”, sublinhando a ausência do nome do poema, do título, que se esconde (silenciosamente).

contínuo” (onde esta se pode ramificar em perguntas sobre o tempo, o espaço, a origem, o porvir, o Absoluto ou até a sua possível Inexistência), como investigação dos detalhes da própria natureza, a curiosidade (o desejo) como fundamento do seu “método” científico; aqui, esta pergunta (símbolo de todas as outras) é, de imediato, não-respondida: o sujeito poético morre, revelando a pergunta como instante anterior à sua morte, como instante poético (seguindo uma das definições anteriores de poesia): pergunta-poema; assim, metaforicamente, todos os poemas são perguntas (muitas vezes assinaladas graficamente; por vezes, até com o conspícuo ponto de interrogação invertido, inexistente na língua portuguesa), autorreflexivas, entrando no seu interior desconhecido, no seu próprio abismo, tentando iluminá-lo com a pergunta certa (socraticamente); porém, depois da pergunta, “restam apenas estas linhas como sinal do medo”, sugerindo que esta (o “medo” é sempre uma pergunta abrupta ao mundo) não foi a correta (não foi a Pergunta), e o poema sobra “apenas” como um resto da curiosidade, um falhanço (onde a pergunta é “apenas” um “sinal” de ignorância) — poucas “linhas” aproximando-se de nenhuma, do silêncio, como texto-elipse, como corte do desnecessário até o silêncio ser *aproximadamente* atingido, como figura geométrica (exata), curva fechada sobre si mesma (cíclica); apresentando o trabalho do poeta como supressão exata das palavras (e não acrescento destas), em busca da Pergunta, simples, que se responderia a si mesma, cerrada, *ou* atingiria o Silêncio (mais-do-que-retoricamente) — comparado ao Absoluto, o que fica, de facto, no poema é reduzido: “pó, poeira, poalha”, pontos reduzidíssimos (suprimidos), detalhados microscopicamente, sinais bíblicos da morte (do “pó” ao “pó”), mas também do início, do nascimento: neste poema, na última enumeração, gradual, os elementos são cada vez mais leves, erguendo-se, cada vez mais distantes, cada vez mais visíveis, do “pó” no chão à nuvem geograficamente superficial da “poeira” à “poalha” brilhante na “atmosfera” (encerrando o poema circular, de volta ao seu primeiro verso), levitando, iluminando o mundo todo, por muito pequena que seja: luz pura, silenciosa (marcada concretamente — silenciosamente — no único ponto de interrogação do poema: entoado como o eco duma pergunta, uma aproximação ao silêncio).

Neste movimento incessante (“gradual” não pode ser o adjetivo para consecutivos saltos com comprimentos diferentes e diferentes alturas), o poema procura-se, procurando o Silêncio (como uma peregrinação demasiado distante), correndo sempre em direção a esse ponto mudo, a essa utopia-ucronia (em tom vacante — Haverá algo onde se exponha tão bem a interdependência espaço-tempo como na música? —, entre a eufonia e a cacofonia), que o acende como um desejo sexual, que o faz levar a língua até às suas últimas consequências, até

ao seu extremo, até esta se partir e se calar, acabando com as palavras, atingindo-se esse tal estado de beleza superior: “Alguém parte uma laranja em silêncio, à entrada / de noites fabulosas. [...] Inclino-me sobre [...] as línguas que devoram pela atenção dentro. / Eu queria saber como se acrescenta assim / a fábula das noites. Como o silêncio / se engrandece, ou se transforma com as coisas.” (*idem*, 171)⁶⁷; a “laranja” é partida, “em silêncio”, para ser comida, como um poema é lido ou escrito (para penetrar o corpo): com as mãos, antes do sabor (cego) dominar o sujeito, “à entrada / de noites fabulosas”; entretanto, o poeta observa, inclinando-se, atento e oblíquo, sobre a imagem, como alguém que só pode imaginar o sabor, alguém que só pode ver “as línguas que devoram” (antropófagas, bárbaras, silenciosas), tentando compreendê-las, tentando ver “como se acrescenta assim / a fábula das noites”, como a personificação de animais se inverte na animalização das pessoas, que desaparecem nas fábulas, nas suas leis e nexos internos — em cada “fábula”, “o silêncio” expande-se, intensifica-se, cada vez mais isolado dos Homens, transformando-se “com as coisas” (o “ou” alternativo no último verso, neste caso, é uma reformulação sinonímica: é o poder de transformação que “engrandece” algo, segundo o número e a radicalidade das suas metamorfoses), aplainado pelo poema (que se acrescenta ao “silêncio”, como “fábula”, reduzindo-o, purificando-o), pelas suas “coisas” (inumanas: os símbolos), cada vez mais próximo de si, mais cerrado, como o poema fosse só uma casca de fruto escondendo e amadurecendo a cor do “silêncio”, a sua luz escura (misteriosa: potencial, pronta para ser iluminada, pronta para refletir-criar a sua cor única). “Também o amor se coloca às portas / das noites ferozes / e procura entender como elas imaginam seu / poder estrangeiro. / Aniquilar os frutos para saber [...] que a terra trabalha a sua / solidão — é devotar-se, / esgotar a amada, para ver como o amor / trabalha na sua loucura.” (*idem*, 171, 172); como o poeta, “o amor” “procura entender” as “noites ferozes”, como elas o “imaginam”, “estrangeiro”, exterior a tudo, exterior até a elas, como Luz, verdadeiro objeto de pensamento, religando tudo: “o amor” ouve o silêncio (as “noites”: fundindo a visão e a audição, fundindo as suas poderosas ausências) para ver como este o recebe, para se perceber a si mesmo (como o poema); e, assim, o silêncio exhibe-se para os dois espetadores, que então se cruzam: onde “o amor” aniquila “os frutos”, os poemas, “para saber” como o silêncio fértil (“a terra”) “trabalha” a “solidão” destes (análoga à sua “loucura”; um isolamento enlouquecedor), destruindo-os para compreendê-los: no instante da sua morte, onde se revelam, onde se mostram sozinhos, originados por um silêncio mais antigo: o próprio Amor — este processo de destruição, sacrificando o prazer dos “frutos” (o

⁶⁷ Excerto da parte II do poema “Teoria sentada”.

seu sabor), é análogo a um sacrifício religioso, um jejum (como a Quaresma, antecedendo o instante divino: a Ressurreição), devotando-se ao Silêncio (como a Deus), para tentar compreender as suas Razões; “esgotar a amada”, a sua felicidade (asceticamente), para compreender “o amor” (Deus): a “sua loucura”, a sua singularidade (irracional), que se expande e domina tudo, religando os opostos, contra todos os argumentos: silenciosamente (“o amor” é por natureza silencioso, inefável; desistindo antes da primeira tentativa de explicação, deixando-se cair no infinitamente repetido “amo-te”, como o signo geral (possível) para um infinito número de silêncios Diferentes). No meio deste perigoso jogo de absolutos, entre o Amor e o Silêncio, ora sinónimos, ora antónimos, está o poeta, estudando-Os, vendo-Os e treslendo-Os, possibilitado e impossibilitado por Estes, tentando sobreviver àquilo que estuda, como um zoólogo entre leões e abutres, entre a autoritária violência rugidora e a fértil volatilidade, entre a Morte e o seu Ciclo: “Uma canção de agora dirá [...] que o gosto / revela os ritmos diuturnos, os segredos / da escuridão. / Porque é com nomes que alguém sabe / onde estar um corpo / por uma ideia, onde um pensamento / faz a vez da língua. / — É com as vozes que o silêncio ganha.” (*idem*, 172); assim, o poema (esta “canção de agora”, do instante) apresenta o seu trabalho científico, as suas observações: “que o gosto revela os ritmos diuturnos, os segredos da escuridão”, que o sabor e a sua relação universal-particular (entre a objetividade da quantidade de açúcar no adjetivo “doce” e a subjetividade na expressão “demasiado doce”) mostram “os ritmos” eternos, “os ritmos” que acompanham tudo, pelo corporal gesto puro (no paladar, sentido mais próximo duma das necessidades vitais, ligadíssimo à alimentação — nem a visão está tão ligada ao sono), revelando “os segredos / da escuridão”: mostrando-os, sentindo-os, mas nunca os dizendo (ou já não seriam “segredos”, se publicados): “o gosto” como uso silencioso da “língua”, o seu uso mais sensível (essencial também na sexualidade, no amor), liberto das amarras fonéticas, recriando-se, enrolando-se, relacionando-se diretamente com o mundo, substituindo a “ideia” por “um corpo”, purificando-a, substituindo a “língua” (idioma) por “um pensamento” (silencioso também), permitindo, com estas “vozes”, que “o silêncio” ganhe, como alguém que ordena “Silêncio!”, gritando até ficar sem fôlego, até morrer asfixiado.

Contudo, a procura do Silêncio é efetuada por alguém frágil, fraco, dependente do Procurado, tornando esta procura numa espera, numa prece, onde o poeta é aproximadamente passivo, pacientíssimo, vagarosamente (eternamente) aplainando o poema e/ou esperando (eternamente) que o tempo (mais forte do que ele), como o atrito sobre as pedras, cumpra este inumano ofício: “Criança à beira do ar. Caminha pelas cores prodigiosas, [...] as púrpuras. E

entra na clareira. Passa, / toda. Está coberta de pólen. / A convulsão de uma jóia quando roda / abruptamente acesa. A cicatriz no tórax é uma / arborescência / a sangue e ouro.” (*idem*, 401)⁶⁸; inocentemente (“criança”), o poeta, sonhando, situa-se “à beira do ar”, sempre um instante antes do Instante: vivificador, libertador, voador; entretanto, “caminha pelas cores prodigiosas”, como instante antes do escuro, da morte, vendo todas as possibilidades da visão no extremo desta, até as “púrpuras”: os vermelhos-roxos, os vários vermelhos escurecendo, aproximando-se sempre do preto (sem nunca lá chegar), em inúmeros tons de púrpura: símbolo da realeza e da santidade (nos cardeais: potenciais papas, potenciais pedras no centro do império divino corporificado), manifestando a autoridade e proximidade a Deus, neste caminho entre o mundo escuro, neste deserto (“clareira”) iluminado (claro, completo: “passa, / toda”) antes da Escuridão; o poeta-poema como “criança” profética, fertilizando o presente com o futuro (“coberta de pólen”), rodando sobre si (como as riscas “no tórax” duma abelha), lutando contra si (em convulsões): “jóia” “abruptamente acesa”, pedra duríssima, valiosa e brilhante, ainda brilhando mais agora pelo fogo, violentamente cortando-se, deixando uma “cicatriz” (uma marca no corpo, um símbolo, uma tatuagem), junto ao coração e aos pulmões, junto ao seu âmago e ao seu ritmo, ao seu amor e ao seu alento, ao seu sangue e ao seu sopro, “no tórax”: a cavidade onde o segredo se esconde, o abismo dentro do sujeito, cavando-se e erguendo-se como uma árvore (“arborescência”), com ramos como brônquios (anatomicamente: a árvore brônquica) e raízes como veias e artérias (“sangue”), uma árvore iluminada a “ouro”. “Nela se embebedam os enxames das imagens / estelares, vermelhas, / extremas. / Os favos no escuro enlouquecem a infância. / Nas suas casas profundas Deus aguarda que se demonstre / o teorema perfeito / e terrível.” (*ibidem*); da árvore, nascem as flores, e o pólen, que chama “os enxames” (centripetamente), as abelhas loucas, zumbindo violentas, bêbadas com o excesso de açúcar do próprio mel, com a doçura das “imagens / estelares”: brilhando, poderosíssimas, pelo seu próprio corpo, “extremas”: distantes de tudo o que os corpos animais tinham avistado antes (mesmo com suas asas) — depois, o ciclo perpetua-se: as abelhas criam o mel nos “favos”, que, por sua vez, “enlouquecem a infância”, fertilizando a criança-árvore, que se expande para sempre, procurando a Verdade (“o teorema perfeito / e terrível”), que até “Deus”, absoluto, “aguarda que se demonstre”, como Verdade que até a Ele escapa, o Absoluto (sobre um suposto absoluto), a Luz Perfeita, terminando tudo, o Silêncio “terrível”, originando o Medo (expectativa silenciosa, adivinhando a Dor, acelerando o ritmo do sangue, estremecendo o corpo, fazendo-o ora correr como um louco ora imobilizar-se, como um choque elétrico). Sem surpresa,

⁶⁸ Excerto dum poema do livro *Última Ciência*.

também esta espera se estende infinitamente: “com o barro e o ferro às escondidas reluzimos no escuro, / o Deus que há-de vir não veio ainda, / a água [...] não sobe com luz ao rosto como devia e não trabalhamos com água coada e fogo, / quebrou-se a enxuta substância da terra, / e então o Deus que há-de vir não há-de vir nunca” (*idem*, 565)⁶⁹; o trabalho artesanal do poeta (no “barro”, no “ferro”) fá-lo reluzir “no escuro”, refletir a “luz”, mas isso não é, de todo, suficiente (a “luz” não é interna, criada, estelar; não faz “a água” subir “ao rosto”, não faz o Ritmo alterar o Outro), pois “o Deus que há-de vir não veio ainda”, o absoluto prometido “ainda” não apareceu, já que o poeta não trabalha o ritmo puro (a “água coada”, essencial: acendida pelo “fogo” e acendendo-o, como um “fogo” grego), só transforma relativamente o mundo no seu mundano trabalho manual, não passando da superfície, não controlando os elementos deste (a “água”, o “fogo”) — então a esperança morre (note-se a insistência da palavra “não” ao longo deste pequeno poema): quebra-se “a enxuta substância da terra”, quebra-se a essência fixa (sem corrente, sem “água”, sem tempo: instante seco, ucrónico) de tudo, que permitiria o aparecimento análogo de “Deus” (a Essência); “o Deus” que agora se sabe que nunca aparecerá (pois o poema não é o que “devia”), deixando o poeta num estado depressivo: escrevendo sabendo que irá falhar, profetizado agora negativamente (naquele último verso, que se contradiz, invertendo-se nas últimas palavras, revelando-se a si mesmo, quase como “devia” ser), consciente da impossibilidade da sua missão (e continuando absurdamente a trabalhar nela), consciente da impossibilidade de criar a Palavra, consciente da impossibilidade de chegar ao Silêncio; enquanto continua a esperar por Ele, desesperadamente.⁷⁰

⁶⁹ Excerto dum poema do livro *A Faca Não Corta o Fogo*.

⁷⁰ Existe uma inegável parecença desta espera com a de *Waiting for Godot* de Samuel Beckett (livro escrito originalmente em francês, mas traduzido pelo próprio autor irlandês): “Let’s go. (...) We can’t. (...) Why not? (...) We’re waiting for Godot. (...) [*Despairingly*.] Ah! [*Pause*.] You’re sure it was here? (...) What?” (Beckett, 2006: 6); duas esperas absurdas, à espera de algo parecido com Deus, mas já-não-Ele: esperando a peça teatral por “Godot” (quase “God”, ortograficamente) e esperando o poema pelo Silêncio (talvez ainda mais perto).

Conclusão

Regressamos ao início, ao objetivo deste trabalho: tentar pensar a circularidade do poema (objetivo falhado, como já era inevitável, não a revelando toda, e, logo, não revelando nenhum dos seus segmentos, não abrindo o caminho pelo caos, não fechando geometricamente a leitura, não a ultimando), a sua infinita linha fechada, a sua obsessão por si mesmo, a loucura que se transforma a todo o instante, inocentemente, sob-re uma lei anárquica (o oxímoro como nova ligação essencial entre nome e adjetivo), autodestraindo-se e reconstruindo-se, tal como o processo de reescrita, simbólico do próprio poema. Aliás, aqui, temos um dos mais ostensivos exemplos do encerramento da obra: ela torna-se simbólica de si mesma, como espaço onde o poeta reescreve e destrói poemas, que se reescrevem e se destroem uns aos outros, e se ressuscitam, roubando símbolos uns dos outros e alterando-os consoante a sua própria coerência, única, o idioma criado em cada poema, por cada poema, para cada poema; multiplicando os idiomas: sombras, ângulos, dum outro, o Idioma, total (circular), impossível, que coordenaria todos os poemas, que os unificaria num Poema (a negação desta hipótese tornaria “o poema contínuo” num objeto falhado, descontínuo, incapaz, apesar dos apocalípticos sacrifícios, de se tornar Nele; a confirmação desta hipótese tornaria Herberto Helder o último poeta, o Poeta — em qualquer um dos casos, não existe um leitor capaz da testar).

Observe-se, no texto crítico “Herberto Helder, «a estrela plenária»” do livro *Tatuagem e Palimpsesto* de Manuel Gusmão, uma descrição do processo de reescrita: “movimento que insistentemente Herberto Helder pratica sobre o seu *corpus* poético, reconfigurando-o retroactivamente, radicalizando as suas opções, depurando-o, para concentrar a sua força coesiva.” (Gusmão, 2010: 372); a cada novo instante revolucionário (a cada nova reformulação da obra poética), o poema intensifica-se, mais tenso, mais duro, mais cerrado sobre si mesmo, mais liberto das impurezas, dos poemas fracos, permitindo uma interação mais fértil entre os resistentes (à morte, à rasura, ao esquecimento, imortais), os fortes: estabelecendo uma linha mais racional perante a sua razão poética e mais irracional perante a nossa (mortal), afastando-nos assim da continuidade do poema, *por causa* desta, cada vez mais claro por dentro e cada vez mais obscuro por fora, proporcionalmente (talvez como um buraco negro, igualmente secreto, igualmente destruindo as noções de espaço e tempo, dobrando-as à sua medida, igualmente raptando tudo vorazmente), porque o fundo se apresenta como caos, sendo-o e não, duplamente: lutando contra si mesmo e fechando-se, como uma armadilha de dedos chinesa,

onde a violência do mundo, do Homem, é usada contra Ele mesmo, agora parte, transformada, duma outra violência, secreta, centrípeta e imparável. Noutro texto crítico (ainda do livro anterior), “Leiam Herberto Helder *Ou o Poema Contínuo*” (discutindo as escolhas do livro *Ou o poema contínuo*), há uma tentativa (falhada) de explicitar este contínuo absurdo (outro oxímoro), estudando a sua diferença em relação à coleção de poemas anteriores (*Poesia Toda*), tentando descobrir a diferença que provoca a alteração no título, no nome, a diferença que marca a continuidade no adjetivo “contínuo” (a diferença da “poesia”, comum, para o “poema”, ímpar), e a fusão dos anteriormente múltiplos elementos poéticos (pelo menos, no título *Poesia Toda*) num único texto, elementar:

Este livro *é e não é* uma antologia, desde logo, porque se escolhe poemas, também **reconstrói** um poema contínuo. A própria escolha provoca novas acentuações de sentido. [...] os títulos dos livros [...] deixam de aparecer em página autónoma e inicial, aparecendo apenas no fim de um ciclo de poemas, alinhados à direita, em tipo mais pequeno que o dos versos, entre parênteses, e em itálico. É como se estivessem no lugar de uma assinatura, mas de uma assinatura múltipla e ciclicamente diferente, que é também já texto, margem ou dobra de texto. (*idem*: 362, 363)

O uso do negrito salienta a ciclicidade (particularmente no prefixo “re-”) do processo de re-escrita, como movimento dum “poema contínuo”, absolutamente novo em cada nova “antologia” (faltando uma melhor palavra), alterando os alicerces do “poema contínuo” anterior (no verbo “reconstruir”, o texto crítico trabalha sobre o pressuposto que em *Poesia Toda* já existia um “poema contínuo”, secreto, insidioso, contra o próprio título do livro). Apesar de nos *Poemas Completos* (a obra dominante nesta dissertação) os títulos dos livros voltarem a ter uma página só para si, a relevância da análise de Manuel Gusmão mantém-se: em cada livro há uma nova “assinatura”, “múltipla” e cíclica, caótica e contínua, alternando a voz do “poema contínuo”, que, ainda assim (alternado), não perde o adjetivo (que, de certa forma, é redundante (ostensivo): todo o poema é contínuo dentro de si mesmo) — onde a “assinatura” é “já texto, margem ou dobra de texto” (renovando a tensão entre centro (“texto”) e fronteira (“margem”), e entre oculto e visível, como “dobra” que esconde o que está debaixo, engrossando a página, duplicada), onde a pergunta “Quem canta, quem fala, quem grita, quem murmura, quem escreve, quem assina, em que língua?” ritma tudo, ora escondendo-se (minúscula, no canto da página), ora gritando loucamente (no poema), ora encerrando-se entre os versos (cerrados, concretos, gradeados), ora desaparecendo de vez, como o poema não tivesse voz: como fosse Silêncio.

Bibliografia

Alighieri, Dante (2015), *A Divina Comédia de Dante Alighieri*, trad. Vasco Graça Moura, Lisboa, Quetzal.

Beckett, Samuel (2006), *Waiting for Godot*, trad. Samuel Beckett, London, Faber and Faber.

Bolaño, Roberto (2010), *2666*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Quetzal.

Borges, Jorge Luis (2013), *Ficções*, Lisboa, Quetzal.

Brandão, Raul (2015), *Húmus*, Lisboa, Relógio D'Água.

Camões, Luís (2016), *Os Lusíadas*, Lisboa, Guerra e Paz.

Campos, Álvaro (2016), *Antologia Poética — Poemas Escolhidos*, Lisboa, Bertrand Editora.

Cesariny, Mário (2004), *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Eliot, T.S. (2009), *Selected Poems*, Croydon, Faber and Faber.

Derrida, Jacques (1968), *A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas*, in Coelho, Eduardo Prado (org.), *Estruturalismo: Antologia de Textos Teóricos*, Lisboa, Portugalíia.

Derrida, Jacques (2008), *Carneiros — o diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema*, trad. Fernanda Bernardo, Coimbra, Palimage.

Gusmão, Manuel (2010), *Tatuagem & Palimpsesto — da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Helder, Herberto (org.) (1985), *Edoi Lelia Doura: Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Helder, Herberto (1996), *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Helder, Herberto (2004), *Ou o poema contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Helder, Herberto (2009), *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Helder, Herberto (2014), *Poemas Completos*, Porto, Porto Editora.

- Helder, Herberto (2015a), *Photomaton & Vox*, Porto, Porto Editora.
- Helder, Herberto (2015b), *Os Passos em Volta*, Porto, Porto Editora.
- Helder, Herberto (2015c), *O Bebedor Nocturno: poemas mudados para português por Herberto Helder*, Porto, Porto Editora.
- Helder, Herberto (2015d), *Poemas Canhotos*, Porto, Porto Editora.
- Helder, Herberto (2016), *Letra Aberta*, Porto, Porto Editora.
- Kierkegaard, Sören (2009), *Temor e Tremor*, trad. Maria José Marinho, Lisboa, Guimaraes Editores.
- Levinas, Emmanuel (2015), *Deus, a Morte e o Tempo*, trad. Fernanda Bernardo, Lisboa, Edições 70.
- Michaux, Henri (1999), *Antologia*, trad. Margarida Vade de Gato, Lisboa, Relógio de Água.
- Milton, John (2008), *Paradise Lost*, Oxford, Oxford University Press.
- Nietzsche, Friedrich (2015), *Assim falava Zaratustra*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Babel.
- Rimbaud, Jean-Arthur (2007), *Iluminações — Uma Cerveja no Inferno*, trad. Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Rosa, António Ramos (1991), *A Rosa Esquerda*, Lisboa, Caminho.
- Rubim, Gustavo (2003), *Arte de Sublinhar*, Coimbra, Angelus Novus.
- Wilde, Oscar (1934), *Intentions*, London, Methuen & Co..